ΙΔΡΥΜΑ ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΑΣ ΚΑΙ ΕΡΕΥΝΑΣ
ΙΝΣΤΙΤΟΥΤΟ ΜΕΣΟΓΕΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

Η πρώιμη υποδοχή του Ρεαλισμού και του Νατουραλισμού στο ελληνικό θέατρο

Πρακτικά ημερίδας



Επιμέλεια
Αντώνης Γλυτζουρής
Κωνσταντίνα Γεωργιάδη
Μαρία Μαυρογένη

ΙΔΡΥΜΑ ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΑΣ ΚΑΙ ΕΡΕΥΝΑΣ
ΙΝΣΤΙΤΟΥΤΟ ΜΕΣΟΓΕΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

Η πρώιμη υποδοχή του Ρεαλισμού και του Νατουραλισμού στο ελληνικό θέατρο

Πρακτικά Ημερίδας

Επιμέλεια
Αντώνης Γλυτζουρής, Κωνσταντίνα Γεωργιάδη, Μαρία Μαυρογένη

ΡΕΘΥΜΝΟ 2016

ΙΔΡΥΜΑ ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΑΣ ΚΑΙ ΕΡΕΥΝΑΣ
ΙΝΣΤΙΤΟΥΤΟ ΜΕΣΟΓΕΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

Νικηφόρου Φωκά & Μελησσινού, Ρέθυμνο 741 00
Τηλ. 28310-25146, Fax: 28310 25810
e-mail: info@ims.forth.gr
www.ims.forth.gr

Πρώτη έκδοση: Οκτώβριος 2016

ISBN 978-618-81780-2-1

Κυκλοφορεί και σε ψηφιακή μορφή, ελεύθερα διαθέσιμο από την ιστοσελίδα
www...............................
[ISBN ψηφιακής έκδοσης 978-618-81780-3-8]

Ευρωπαϊκή Ένωση
Ευρωπαϊκό Ταμείο Περιφερειακής Ανάπτυξης
ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ
Υπουργείο Παιδείας & Θρησκευμάτων
Γενική Γραμματεία Έρευνας & Τεχνολογίας
ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ
ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΑΝΑΠΤΥΞΗΣ & ΑΝΤΑΓΩΝΙΣΤΙΚΟΤΗΤΑΣ
ΑΝΤΑΓΩΝΙΣΤΙΚΟΤΗΤΑ ΕΠΙΧΕΙΡΗΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑ
ΕΠΑΝ ΙΙ
ΕΣΠΑ 2007-2013
πρόγραμμα για την ανάπτυξη

η περιφέρεια στο επίκεντρο της ανάπτυξης

Με τη συγχρηματοδότηση της Ελλάδας και της Ευρωπαϊκής Ένωσης - Ευρωπαϊκό Ταμείο Περιφερειακής Ανάπτυξης (ΕΤΠΑ), στο πλαίσιο του Ε.Π. Ανταγωνιστικότητα και Επιχειρηματικότητα (ΕΠΑΝ ΙΙ) και των Π.Ε.Π. Αττικής, Π.Ε.Π. Μακεδονίας - Θράκης

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Αντώνης Γλυτζουρής

Ένα ερευνητικό πρόγραμμα γύρω από την πρώιμη πρόσληψη του Ρεαλισμού στο νεοελληνικό θέατρο: Επιτεύγματα, ερωτήματα και επιδιώξεις

Τον Γενάρη του 2015 το ερευνητικό πρόγραμμα θεατρολογίας του Ινστιτούτου Μεσογειακών Σπουδών διοργάνωσε στο Ρέθυμνο μια επιστημονική ημερίδα με θέμα την πρώιμη πρόσληψη του Ρεαλισμού στην Ελλάδα. Η ημερίδα αφιερώθηκε στη μνήμη ενός κορυφαίου μελετητή της ιστορίας του θεάτρου μας που χάθηκε πρόσφατα και στάθηκε πρωτοπόρος στη μελέτη του φαινομένου που απασχόλησε τις εργασίες της ημερίδας: στον Δημήτρη Σπάθη. Υπενθυμίζω ότι, στο πλαίσιο των μεταπτυχιακών σπουδών του στη Μόσχα, ο Σπάθης εκπόνησε το 1959, στο Ινστιτούτο Ιστορίας των Τεχνών της Ακαδημίας Επιστημών της Σοβιετικής Ένωσης, διδακτορική διατριβή με θέμα τη διαμόρφωση του Ρεαλισμού στο νεοελληνικό δράμα του τέλους του 19ου και των αρχών του 20ού αιώνα.[1] Η ημερίδα οργανώθηκε στο πλαίσιο μιας ευρύτερης ερευνητικής δράσης που πραγματοποιήθηκε στο Ινστιτούτο Μεσογειακών Σπουδών με θέμα «Ελληνική Ιστορία της Καινοτομίας: Οι κοινωνικές προϋποθέσεις της καινοτομίας – Όψεις της Ελληνικής

1 Νικηφόρος Παπανδρέου, «Ο θεατρολόγος Δημήτρης Σπάθης», στο: Έφη Βαφειάδη – Νικηφόρος Παπανδρέου (επιμ.), *Ζητήματα ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου. Μελέτες αφιερωμένες στον Δημήτρη Σπάθη*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2007, σ. xi.

Εμπειρίας». Το πρόγραμμα της Θεατρολογίας του Ινστιτούτου αποφάσισε να ανταποκριθεί στη παραπάνω δράση διερευνώντας ένα συναφές θέμα: «Αστικός εκσυγχρονισμός και νεοελληνικό θέατρο: Η υποδοχή του Ρεαλισμού από τον 19ο αιώνα ώς τους Βαλκανικούς Πολέμους». Η υλοποίηση του προγράμματος έγινε υπό την εποπτεία της Κωνσταντίνας Γεωργιάδη και του γράφοντος και συνεργάστηκαν σ' αυτό η μεταδιδακτορική ερευνήτρια Μαρία Μαυρογένη και η υποψήφια διδάκτορας του ΑΠΘ Αγγελική Μπιχάκη.

♣

Η πρόσληψη της ευρύτερης ευρωπαϊκής ρεαλιστικής παράδοσης, από τον συμβατικό Ρεαλισμό του 'καλοφτιαγμένου έργου' και του 'έργου με θέση' ώς τον μαχητικό Νατουραλισμό της δεκαετίας του 1870, αποτελεί εδώ και πολλά χρόνια έναν στόχο της ιστοριογραφίας του ελληνικού θεάτρου αλλά δεν έχει γίνει ακόμα αντικείμενο μιας συστηματικής και συνθετικής μελέτης.[2] Γενικότερα άλλωστε, η επιστημονική έρευνα γύρω από την πρόσληψη του Ρεαλισμού και του Νατουραλισμού στην Ελλάδα βρίσκεται στα πρώτα της βήματα.[3] Το ερευνητικό κενό είναι

2 Βλ. ενδεικτικά: Ελίζα-Άννα Δελβερούδη, «Βεντετισμός ή έργα με θέση: η ανανέωση του δραματολογίου στην Αθήνα κατά την τελευταία δεκαετία του 19ου αιώνα», στο: *Ζητήματα ιστορίας των νεοελληνικών γραμμάτων. Αφιέρωμα στον Κ. Θ. Δημαρά,* Παρατηρητής, Θεσσαλονίκη 1994, σ. 221 και Αντώνης Γλυτζουρής, «Πρωτοπορίες και Νεοελληνικό Θέατρο», στο: *Ζητήματα ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου*, όπ.π., σ. 264-266.

3 Όπως αναφέρουν δύο από τις σημαντικότερες μελετήτριες του φαινομένου, «η εμφάνιση, η επίδραση, η διάρκεια και η εξέλιξη του νατουραλισμού στη νεοελληνική λογοτεχνία δεν έχει γίνει αντικείμενο συστηματικής μελέτης ούτε από τους ιστορικούς ούτε από τους κριτικούς της λογοτεχνίας μας» («Εισαγωγή», στο: Ελένη Πολίτου-Μαρμαρινού και Βίκυ Πάτσιου (επιμ.), *Ο νατουραλισμός στην Ελλάδα: διαστάσεις, μετασχηματισμοί, όρια*, Μεταίχμιο, Αθήνα 2008, σ. 17). Αλλά κι ένας νεότερος ξένος ερευνητής που ασχολείται συστηματικά με τη πρόσληψη του Νατουραλισμού στην Ελλάδα από τη σκοπιά της λογοτεχνικής θεωρίας, διαπιστώνει χαρακτηριστικά: "The study of Greek naturalism is still in its infancy. Although this

πολύ πιο σοβαρό πάντως από την απλή απουσία μιας μελέτης πάνω σ' ένα καλλιτεχνικό κίνημα καθώς συνδέεται αναπόφευκτα με κρίσιμα ζητήματα όπως τη διαμόρφωση της εγχώριας νεωτερικής ταυτότητας.

Ως προς την ιστορία του θεάτρου, τα κύρια ερωτήματα αφορούν, βέβαια, στην περιγραφή αλλά και στο βαθμό αφομοίωσης των ρεαλιστικών καλλιτεχνικών συμβάσεων και της καλλιέργειάς τους στην ελληνική δραματουργία και σκηνή των δύο τελευταίων δεκαετιών του 19ου και των πρώτων δεκαετιών του 20ού αιώνα. Κοντολογίς, πρωταρχικός στόχος του ερευνητικού προγράμματος ήταν να καταγράψει, να αρχειοθετήσει και να επεξεργαστεί όλα εκείνα τα δεδομένα που μαρτυρούν τις προσπάθειες ρεαλιστικής θεατρικής αναπαράστασης της ελληνικής κοινωνίας. Η μεθοδολογία και τα εξελικτικά στάδια της ερευνητικής εργασίας θεμελιώθηκαν πάνω στην αρχή ότι τα ποιοτικά χαρακτηριστικά του Ρεαλισμού στο ελληνικό θέατρο, τα όριά του, οι διακυμάνσεις και η τυχόν εξέλιξή τους στο χρόνο, δεν μπορούν σε καμιά περίπτωση να εξακριβωθούν και να αναλυθούν ερήμην ποσοτικών δεδομένων και μετρήσεων σε μια πιο μακροσκοπική οπτική. Για τον λόγο αυτό καταρχάς αποδελτιώθηκε σε ηλεκτρονικές φόρμες ο ημερήσιος και περιοδικός Τύπος από τα μέσα του 19ου αιώνα έως τους Βαλκανικούς Πολέμους (που αριθμεί ήδη πάνω από 8.000 εγγραφές) ενώ, παράλληλα, συντάχθηκαν βιβλιογραφικοί κατάλογοι γύρω από τη θεματική του Ρεαλισμού. Στην πλειοψηφία του, το υλικό προήλθε από την αξιοποίηση μιας ανυπολόγιστης αξίας ερευνητικής δομής: του θεατρολογικού αρχείου του Ινστιτούτου Μεσογειακών Σπουδών. Με βάση την επεξεργασία των παραπάνω στοιχείων, διαμορφώθηκαν τρεις ηλεκτρονικές βάσεις δεδομένων που πρόκειται να αναρτηθούν στην ιστοσελίδα του ΙΜΣ ώστε να αξιοποιηθούν από την επιστημονική κοινότητα:

subject has been partially dealt with by several Greek literary historians, a systematic analysis of the Greek variant of this European literary movement from a comparative and theoretical point of view, is long overdue", βλ. Pieter Borghart, "The Late Appearance of Modern Greek Naturalism: An Explanatory Hypothesis", *Journal of Modern Greek Studies* 23, τχ. 2 (2005), σ. 313.

α) μεταφραστικής και πρωτότυπης συγγραφικής και εκδοτικής δραστηριότητας

β) παραστασιογραφίας ξένων και ελληνικών ρεαλιστικών δραμάτων, και

γ) ανθολόγιο κριτικών και θεωρητικών δοκιμίων της περιόδου που προβληματίζονται πάνω στο ζήτημα του ρεαλισμού.

♣

Η στοχοθεσία πάντως της προσπάθειας δεν εξαντλείται μόνον στη συλλογή, την ψηφιοποίηση και την καταλογράφηση των δεδομένων. Απώτερος στόχος είναι η έκδοση μιας ή, ακόμα καλύτερα, περισσότερων μελετών που να αποπειρώνται μια συνθετική παρουσίαση και ερμηνεία της πρώιμης δεξίωσης του Ρεαλισμού στο ελληνικό θέατρο. Πριν φτάσουμε όμως εκεί πρέπει να μελετηθούν με φρέσκια ματιά επιμέρους όψεις του φαινομένου μέσα από δειγματοληπτικές 'γεωτρήσεις' σε επιλεγμένες περιοχές. Και, ως προς το σημείο αυτό, οι συμβολές της επιστημονικής ημερίδας, καθώς και οι ζωηρές συζητήσεις που έγιναν κατά τη διάρκεια των εργασιών της, ήταν καθοριστικής σημασίας στη διαμόρφωση μιας πληρέστερης ατζέντας ερωτημάτων.[4] Η πρώτη ενότητα αυτού του τόμου καταπιάνεται με ζητήματα πρόσληψης της ευρωπαϊκής δραματουργίας και ξεκινά με δύο μελέτες που φωτίζουν τις περισσότερο αχαρτογράφητες, αλλά εξαιρετικής ιστορικής σημασίας, περιοχές του πρώιμου συμβατικού ρεαλισμού. Συγκεκριμένα, η Κωνστάντζα Γεωργακάκη καταπιάνεται με την υποδοχή του γαλλικού μπουλβάρ (που ανήκει στις πρώτες προτεραιότητες της ιστοριογραφίας μας) αναλύοντας με διαύγεια την περίπτωση του Αλφρέντ Καπύς. Η Μαρία Μαυρογένη εξετάζει με υποδειγματικό τρόπο τις τύχες του πολύ δημοφιλούς τότε και ξεχασμένου σήμερα Χέρμαν Ζούντερμαν εστιάζοντας στις ιδεολογικές επιπτώσεις τους. Στη συνέχεια, δυο νεώ-

4 Ιδιαίτερες θερμές ευχαριστίες στην Ελίζα-Άννα Δελβερούδη και τον Θόδωρο Χατζηπανταζή που προήδρευσαν σε δύο συνεδρίες και έκαναν καίριες παρεμβάσεις κατά τη διάρκεια της ημερίδας.

τεροι ερευνητές που έχουν ασχοληθεί επισταμένως στις διδακτορικές τους διατριβές με την πρόσληψη του Ίψεν και του Στρίντμπεργκ στην Ελλάδα, αναλύουν ενδιαφέρουσες πτυχές της. Ο Γιάννης Μόσχος υποβάλλει καίρια ερωτήματα γύρω από την επίδραση του Νατουραλισμού στη πρώιμη σκηνική ανάγνωση του Ίψεν στο θέατρό μας· ενώ η Μαρία Σεχοπούλου αναλύει με γόνιμο τρόπο τις αντιδράσεις που προκάλεσε η πρώτη ελληνική παράσταση της εμβληματικής «νατουραλιστικής τραγωδίας» *Δεσποινίς Τζούλια* είκοσι χρόνια μετά τη συγγραφή της.

Η δεύτερη ενότητα του τόμου καταπιάνεται με τις σχέσεις της νεοελληνικής δραματουργίας της υπό εξέταση περιόδου με το ρεαλιστικό κίνημα. Η Αρετή Βασιλείου θίγει με οξυδέρκεια ένα πάρα πολύ σοβαρό ζήτημα, την ανάσχεση του Ρεαλισμού, έτσι όπως αυτή αντικατοπτρίζεται στο θεατρικό έργο του Αλέξανδρου Μωραϊτίδη. Η Βασιλική Παπανικολάου στοχάζεται δημιουργικά πάνω στα όρια της ελληνικής νατουραλιστικής γραφής εξετάζοντας ένα από τα πιο προωθημένα επιτεύγματά της, το *Μπροστά στους ανθρώπους* του Μάρκου Αυγέρη. Τέλος, η Κωνσταντίνα Γεωργιάδη αναλύει με συστηματικό τρόπο τις απηχήσεις του Ίψεν στη δραματουργία της Γαλάτειας Καζαντζάκη.

Η τρίτη ενότητα είναι αφιερωμένη σε ακόμα πιο αχαρτογράφητες περιοχές: τη πρόσληψη του Ρεαλισμού ως προς τις εξελίξεις στον χώρο της υποκριτικής τέχνης. Η Μαίρη Καπή εξετάζει μεθοδικά τη διαπλοκή του μοντέρνου ευρωπαϊκού ρεπερτορίου με το φαινόμενο του βεντετισμού έτσι όπως αυτή εκφράστηκε στα πρώτα χρόνια της λειτουργίας του θιάσου Κυβέλης. Τα μελετήματα του τόμου κλείνουν με την εξαιρετικά πρωτότυπη συμβολή του Αντρέα Δημητριάδη που καταπιάνεται με τις απόπειρες επιστημονικής προσέγγισης της τέχνης του ηθοποιού στα πρώτα ελληνικά εγχειρίδια υποκριτικής.

♣

Από τη δική μου μεριά, το μόνο που δύναμαι να επιχειρήσω σε τούτη την εισαγωγική παρουσίαση είναι να ξεκινήσω τη σύνταξη του ερωτηματολογίου που προανέφερα. Θίγοντας, καταρχάς, κάποια προφανή εννοιολογικά ζητήματα. Δεν θα σταθώ στο πολύ γνωστό θέμα της κατίσχυσης των αστικών αξιών ως βασική ιστορική προϋπόθεση της

ανάδυσης του Ρεαλισμού. Στο γεγονός δηλαδή ότι δεν μπορεί να μιλά κανείς για Ρεαλισμό ή, πολύ περισσότερο για Νατουραλισμό, πριν την επικράτηση του αστικού πολιτισμού στον δυτικό κόσμο κατά το δεύτερο μισό του 19ου αιώνα.[5] Θα ήθελα, ωστόσο, να υπενθυμίσω τη σχέση των ρεαλιστών καλλιτεχνών με τη διαμόρφωση της καλλιτεχνικής πρωτοπορίας· το γεγονός δηλαδή ότι η πορεία προς τον Ρεαλισμό και τον Νατουραλισμό ήταν μια διαδικασία παράλληλη με τη σταδιακή συγκρότηση του καλλιτεχνικού πεδίου.[6] Πρόκειται για μια διαδικασία που συντελέστηκε εντός του αστικού κόσμου αλλά και μέσα από τη σταδιακή αντιπαράθεση με τον αστικό κόσμο. Το αίτημα για μια αντικειμενική αναπαράσταση, καχύποπτη απέναντι στον λυρισμό και ελεύθερη πλέον στις θεματικές της επιλογές, συμβάδιζε με το αίτημα για μια τέχνη αντισυμβατική, ανεξάρτητη από τους μηχανισμούς καταξίωσης στην αστική δημόσια σφαίρα. Δεν θα πρέπει να ξεχνάμε όμως ότι το παραπάνω αίτημα διατυπωνόταν από τα πιο προωθημένα τμήματα της αστικής σκέψης, ιδίως στον Νατουραλισμό, με την εφαρμογή της επιστημονικής μεθόδου στην τέχνη.[7] Η θεωρία του ‘τέταρτου τοίχου’

5 Το θέμα πάντως δεν είναι τόσο αυτονόητο όσο φαίνεται. Σχολιάζοντας, για παράδειγμα, την ιδιότυπη επτανησιακή *Κακάβα* (1834), ο Βάλτερ Πούχνερ θεωρεί πως η έμμετρη τρίπρακτη κωμωδία με τα περίπλοκα μετρικά σχήματα «παρουσιάζει μια αποκρουστική εικόνα ‘του βυθού’ της κοινωνίας με νατουραλιστική υφή και ακρίβεια». Παρά το γεγονός, μάλιστα, ότι αναγνωρίζει πως το έργο χλευάζει τους εξαθλιωμένους λαϊκούς ήρωες και «κριτικάρει, ήδη στον υπότιτλο, τη ‘βάρβαρη’ γλώσσα που χρησιμοποιούν», ο μελετητής το θεωρεί δείγμα «νατουραλιστικού ύφους», προδρομικού, βέβαια, του Γκόρκυ, μια και θα ήταν όντως κάπως δύσκολο να αποδείξει κανείς πως το νατουραλιστικό κίνημα γεννήθηκε στη Ζάκυνθο της δεκαετίας του 1830 (*Πρώιμος ηθογραφικός νατουραλισμός στο επτανησιακό λαϊκό θέατρο. “Κακάβα”, η κωμωδία του ζακυνθινού Πατσά (1834)*, Ergo, Αθήνα 2008, σ. 25 και 40). Το πρόβλημα έγκειται σ’ αυτό ακριβώς το σημείο: ο ερευνητής δεν αντιμετωπίζει τον Νατουραλισμό ως ιστορικό κίνημα αλλά ως υπεριστορική υφολογική ουσία.

6 Pierre Bourdieu, *Οι κανόνες της τέχνης: γένεση και δομή του λογοτεχνικού πεδίου*, μετ. Έφη Γιαννοπούλου, Πατάκης, Αθήνα 2006, σ. 111-112.

7 Raymond Williams, *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society*, Fontana, London 1976, σ. 217-219.

ή η περιβόητη φωτογραφική απεικόνιση μιας ‘φέτας ζωής’ όλη αυτή η εμμονή στην ακριβή ανασύνθεση του περιβάλλοντος δεν ήταν ζήτημα ύφους, καλλιτεχνικής μανιέρας· πήγαζε από έναν συνειδητοποιημένο τρόπο θέασης που, αναγνωρίζοντας τη συμβολή των φυσικών επιστημών, επεδίωκε να αντιμετωπίζει τους ανθρώπους μακριά από ηθικισμούς, ως ανώτερα θηλαστικά, με τη ψυχρή αμεροληψία και ακρίβεια του επιστημονικού βλέμματος. Εδώ όμως χρειάζεται προσοχή. Το αίτημα για επιστημονική αντικειμενικότητα του έργου τέχνης ήταν γερά θεμελιωμένο στη μεγάλη ευρωπαϊκή παράδοση του ατομικισμού, ιδίως μετά τα χρόνια του Διαφωτισμού και του Ρομαντισμού. Το κρίσιμο αυτό σημείο αποτυπώνεται επιγραμματικά στην περίφημη φράση του Ζολά: «ο ορισμός ενός έργου τέχνης δεν μπορεί να είναι παρά αυτός: ένα έργο τέχνης είναι μια γωνιά δημιουργίας ιδωμένη μέσα από μια ιδιοσυγκρασία».[8]

Η σημασία στις αξίες της αντισυμβατικότητας και της ιδιαιτερότητας αποτυπώθηκε καθαρά στη σύσταση των αυτόνομων καλλιτεχνικών συμπάντων στις απαρχές του ευρωπαϊκού Μοντερνισμού.[9] Στον χώρο του θεάτρου η παραπάνω διαδικασία εγκαινιάστηκε στο πλαίσιο του Νατουραλισμού με την ίδρυση του Τεάτρ Λιμπρ το 1887.[10] Εδώ όμως, οι εξελίξεις που προηγήθηκαν ήταν πολύ πιο σύνθετες και αργές καθώς η θεατρική τέχνη, πιο άμεσα εκτεθειμένη στις απαιτήσεις της δημόσιας σφαίρας, ήταν πολύ περισσότερο υπόλογη στους κανόνες της θαλερής θεατρικής βιομηχανίας του 19ου αιώνα και τα γούστα του αστικού κοινού της. Τον πρώτο σταθμό σ’ αυτήν την πολύ αργή εξελικτική πορεία προς τον Ρεαλισμό αποτέλεσε εκείνη η εντατική στροφή προς τη πρωτοβάθμια καταγραφή των ταπεινών, οικείων και καθημερινών θεμάτων της χειροπιαστής πραγματικότητας. Η αλλαγή συντελέστηκε στο

8 William J. Berg, “A Poetics of Vision: Zola’s Theory and Criticism” στο Harold Bloom (ed.), *Emile Zola*, Chelsea House Publishers, Broomall 2004, σ. 39.

9 Bourdieu, *Οι κανόνες της τέχνης*, όπ.π., σ. 222-224.

10 Raymond Williams, *The Politics of Modernism*, Verso, London; New York, σ. 84 και Antonis Glytzouris, “On The Emergence of European Avant-garde Theatre”, *Theatre History Studies* 28 (2008), σ. 131-146.

ευρύτερο πλαίσιο του αντιρομαντικού κλίματος και εκφράστηκε στη γαλλική δραματουργία της δεκαετίας του 1830 με το 'καλοφτιαγμένο έργο'. Από μια άλλη οπτική, βέβαια, η εξέλιξη αυτή διαμόρφωνε και μια συνέχεια ή, πιο σωστά, μια επιβίωση κανονιστικών ιδεωδών, ένα είδος μετάλλαξης του νεοκλασικού προτύπου με την αξιοποίηση επιμέρους κατασκευαστικών κανόνων (συμπεριλαμβανομένης, φυσικά και της θεμελιώδους αρχής της αληθοφάνειας), σύμφωνα όμως με τα νέα αστικά γούστα που είχαν επικρατήσει.[11]

Ο δεύτερος σταθμός διαμορφώθηκε γύρω στη δεκαετία του 1850· ήταν ο συμβατικός ρεαλισμός του 'έργου με θέση'. Ενώ παρέμενε δέσμιος των παραπάνω επιβιωμάτων, φορμαλιστικός δηλαδή ως προς την τήρηση των κανόνων του 'καλοφτιαγμένου έργου', ήταν, επιπλέον, έντονα ηθικοπλαστικός ως προς το περιεχόμενο. Η δραματουργία του Δουμά-γιου και του Ωζιέ αξιοποιούσε μεν τη φόρμα του Σκριμπ και του Λαμπίς αλλά απέρριπτε τον καθαρά ψυχαγωγικό και ανάλαφρο χαρακτήρα των έργων τους· και φιλοδοξούσε, μ' έναν άκρως ιδεαλιστικό τρόπο, την ηθική βελτίωση της αστικής κοινωνίας. Γι' αυτόν τον λόγο χρησιμοποιούσε τη ρεαλιστική απεικόνιση της τελευταίας.[12] Οι συγγραφείς του 'έργου με θέση', υιοθετώντας τη βολική ασφάλεια της στέρεης νεοκλασικής δομής, ασκούσαν κριτική στη διαφθορά και την έκλυση των ηθών πλέκοντας, ακριβώς, το εγκώμιο της αστικής ηθικής. Μολονότι τα έργα του Σκριμπ, του Δουμά-γιου και του Ωζιέ παρέμεναν δέσμια της συμβατικότητάς τους, της ανταπόκρισης που έπρεπε να έχουν στους καθωσπρέπει αστούς θεατές τους, συνέβαλαν σε μεγάλο βαθμό στην απομάκρυνση από τα ρομαντικά ιδεώδη· στην εισαγωγή μιας θεματολογίας και μιας πινακοθήκης ηρώων παρμένων από την αστική καθημερινότητα· στην ένταξη, εν τέλει, του θεάτρου στη δη-

11 John Russell Taylor, *The Rise and Fall of the Well-Made Play*, Routledge, London; New York 2014 ([1]1967), σ. 9-18.

12 F. A. Taylor, *The Theatre of Alexandre Dumas Fils,* Oxford Studies in Modern Languages and Literature, Clarendon Press, Oxford 1937, σ. 69-83. Βλ. επίσης Elliott M. Simon, *The Problem Play in British Drama 1890-1914*, Salzburg Studies in English Literature, v. 40, Institut für Englische Sprache und Literatur, Universität Salzburg, 1978, σ. 27-68.

μόσια συζήτηση κρίσιμων σύγχρονων κοινωνικών προβλημάτων. Και γι' αυτό το λόγο θα πρέπει κανείς να τα λάβει πολύ σοβαρά υπόψη σε κάθε προσέγγιση σχετική με την πρώιμη διαμόρφωση του Ρεαλισμού.[13]

Στην περίπτωση του θεάτρου, ο Ρεαλισμός και ο Νατουραλισμός, όπως περίπου τους προσδιορίσαμε στις προηγούμενες σελίδες, διαμορφώθηκαν πλήρως μόλις στο τελευταίο τέταρτο του 19ου αιώνα. Η ρεαλιστική απεικόνιση της κοινωνικής παθογένειας, του τετριμμένου ή ακόμα και του χυδαίου έπρεπε να περιμένει πολλά χρόνια πριν αρχίσει να ξεδιπλώνεται στο σαλόνι της κυρίας Άλβιγκ, στο φωτογραφικό ατελιέ των Έκνταλ ή την κουζίνα του υποστατικού της δεσποινίδας Τζούλιας. Όπως συνέβη και σε άλλες τέχνες, έτσι και στο θέατρο επήλθε, τελικά, τόσο ως προς τη ρήξη με το ηθοπλαστικό πρότυπο (μέσω της καλλιέργειας μιας επιστημονικής αμεροληψίας στη διαχείριση των ανθρώπινων σχέσεων) όσο και ως προς την αποδέσμευση από τον συμβατικό ρεαλισμό (μέσω της πρόκρισης του ατομικισμού, του ιδιοσυγκρασιακού βλέμματος του καλλιτέχνη). Η πλήρης ωρίμανση του ρεαλισμού θα εκδηλωθεί στις αρχές του 20ού αιώνα, κάπως ανέλπιστα, στο κτήμα της Ρανέφσκαγια, με την αναπαράσταση του τυχαίου και του φευγαλέου που νομοθετεί με κωμικοτραγικό τρόπο τις μοίρες των ανθρώπων. Απλά, η δραματική τέχνη θα χρειαστεί μισό περίπου αιώνα πριν αποκτήσει στο πρόσωπο του Τσέχωφ έναν καλλιτέχνη σαν τον Μπαλζάκ ή τον Φλωμπέρ.

Καλό θα ήταν πάντως να 'χουμε κατά νου ότι, αν πλησιάσουμε κάπως εγγύτερα τα φαινόμενα που εξετάζουμε, θα διαπιστώσουμε πως δεν συντελέστηκαν τόσο νοικοκυρεμένα και τακτοποιημένα όπως παρουσιάστηκαν στις παραπάνω αράδες· ότι ήταν πολύ πιο σύνθετα, κατακερματισμένα στον τόπο και στον χρόνο και υπό το κράτος μιας δυσνόητης πολλάκις εξέλιξης. 'Έργα με θέση' συνέχισαν να γράφονται και μετά τις θεωρίες του Ζολά και 'καλοφτιαγμένα έργα' εξακολούθησαν να παίζονται με επιτυχία για πάρα πολλές δεκαετίες μετά τις

13 Αρκεί να θυμηθεί κανείς τις οφειλές στη φόρμα του 'καλοφτιαγμένου έργου' που ανιχνεύονται σε έργα σαν τη *Τερέζα Ρακέν* ή το *Κουκλόσπιτο*, βλ. Kenneth Pickering και Jayne Thompson (ed.), *Naturalism in Theatre: Its Development and Legacy*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2013, σ. 10-11.

ψυχογραφικές μελέτες του Ίψεν, του Στρίντμπεργκ και του Τσέχωφ. Ενώ μια σειρά από διασταυρώσεις με ιδιότυπες εθνικές παραδόσεις διαμόρφωσαν τοπικές ποικιλίες του Ρεαλισμού (από τον ιταλικό Βερισμό έως την ιρλανδική ηθογραφία) που κάνουν το ζήτημα ακόμα πιο πολύπλοκο. Όπως καταλαβαίνει κανείς δεν υπάρχει ένας Ρεαλισμός αλλά πολλοί, οπότε το κύριο ερώτημα για εμάς είναι να ανιχνεύσει κανείς την ελληνική εκδοχή του ζητήματος.

♣

Η ποικιλομορφία στον γεωγραφικό τόπο και τον ιστορικό χρόνο κάνει ακόμα και το ζήτημα της ορολογίας εξαιρετικά περίπλοκο. Δεν είναι φυσικά στις προθέσεις τούτης της μικρής εισαγωγής να καταπιαστεί συστηματικά με το θέμα. Δεν μπορεί, ωστόσο, να αποφύγει εντελώς το σχολιασμό του. Για μεθοδολογικούς λόγους θα ήταν σκόπιμο να ξεκινήσουμε με κάποιες παραδοχές πάνω στη χρήση των όρων. Να ξεκαθαρίσουμε καταρχάς ότι η ευελιξία στη χρήση τους είναι αναμφίβολα προτέρημα με την προϋπόθεση όμως να παράγει κάποιου είδους ιστορικό νόημα και να μην επιδεινώνει τη σύγχυση είτε καταργώντας αναίτια κάποιους δόκιμους όρους είτε γεννώντας σχολαστικά νέους.[14] Κυρίως, όμως, καλό θα ήταν να αποφύγει κανείς έναν ανερμάτιστο

14 Ο Mario Vitti αναφέρει ότι έχει προταθεί η κατάργηση του όρου ηθογραφία, βλ. «Νατουραλισμός ή/και ηθογραφία: Μια επισκόπηση», στο Μαρμαρινού – Πάτσιου, *Ο Νατουραλισμός στην Ελλάδα,* όπ.π., σ. 93. Ο Πούχνερ υπογραμμίζει την «αμφισημία» και την «ελαστικότητα» των όρων υποστηρίζοντας ότι «οι υφολογικές έννοιες είναι απλώς προσωρινά εργαλεία της έρευνας, περισσότερο προσλαμβάνουσες παραστάσεις και πρόχειρες συμβάσεις συνεννόησης». Και στη συνέχεια εισάγει τον όρο «‘ορθόδοξος’ νατουραλισμός» («Ο ‘ορθόδοξος’ Νατουραλισμός στο νεοελληνικό θέατρο. Το χρονικό μιας απουσίας», στο *Ο Νατουραλισμός στην Ελλάδα,* όπ.π., σ. 252-253). Η παραπάνω συλλογιστική δεν φαίνεται πάντως να φωτίζει περισσότερο το ζήτημα, αν κρίνει κανείς τουλάχιστον από το βασικό συμπέρασμα της μελέτης («της ‘απουσίας’ ή σχεδόν απουσίας, ή της ισχνότατης παρουσίας του ‘ορθόδοξου’ νατουραλισμού στο νεοελληνικό θέατρο», όπ.π., σ. 272).

εκλεκτικισμό που αντιμετωπίζει τα καλλιτεχνικά κινήματα σαν μια σειρά από στυλ αποκομμένα από τις περίπλοκες ιστορικές διεργασίες που τα διαμόρφωσαν· και, στη συνέχεια, να τα συνδυάζει μεταξύ τους σ' ένα σχολαστικό ακαδημαϊκό pastiche.[15] Για τους παραπάνω λόγους, όπως έχω ισχυριστεί παλιότερα, δεν εξυπηρετεί πλέον ο όρος 'θέατρο των ιδεών'.[16]

Πολύ πιο ακανθώδες και ουσιαστικό είναι το ζήτημα της ηθογραφίας. Ως γνωστόν, στο θέατρο η απεικόνιση των ηθών ανήκε πάντα στην επικράτεια της κωμωδιογραφίας. Ωστόσο, το κέντρο βάρους από το ηθοπλαστικό προς το ηθογραφικό κωμικό πρότυπο μετατοπίστηκε εντατικά, για συγκεκριμένους ιστορικούς λόγους, στα χρόνια του Διαφωτισμού και αποτυπώθηκε με εμβληματικό τρόπο στις κωμωδίες του Κάρλο Γκολντόνι.[17] Φυσικά, στη μετάβαση αυτή, από ένα κανονιστικό-

15 Χαρακτηριστικό παράδειγμα το οξύμωρο σχήμα του «ηθογραφικού νατουραλισμού» στην *Κακάβα* στο οποίο αναφερθήκαμε και πιο πάνω (*Πρώιμος ηθογραφικός νατουραλισμός στο επτανησιακό λαϊκό θέατρο*, όπ.π., σ. 19-20). Η σύγχυση επιτείνεται όταν ο μελετητής ανιχνεύει στο έργο έμμεση επίδραση της Κομμέντια ντελ' άρτε ενώ, στα τελικά συμπεράσματα, η μορφή του Κακαβάρα συνδέεται με το ρομαντικό γκροτέσκο, η ατμόσφαιρα εκτός από νατουραλιστική είναι και «δαιμονική» και το έργο «μπορεί επομένως να ιδωθεί και στα πλαίσια του Ρομαντισμού» (όπ.π., σ. 52).

16 Γλυτζουρής, «Πρωτοπορίες και νεοελληνικό θέατρο», όπ.π., σ. 263-266. Ο Χατζηπανταζής δεν τον χρησιμοποιεί στο πρόσφατο *Διάγραμμα ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου* (Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2014). Ο Πούχνερ επιχειρηματολογεί υπέρ της διατήρησης του όρου 'θέατρο των ιδεών' θεωρώντας ότι είναι χρήσιμος «για την περιοδολόγηση της σοβαρής [;] ελληνικής δραματογραφίας στο χρονικό διάστημα 1895-1922» («Ζητήματα ορολογίας στο νεοελληνικό θέατρο», *Παράβασις* 9 (2009), σ. 362, το ίδιο στο: *Ανεπίδοτα και αναπάντητα. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα 2015, σ. 155-156). Από μια άποψη, φυσικά, «όλο το θέατρο είναι θέατρο Ιδεών», όπως θα υποστήριζε και ο Αλαίν Μπαντιού. Βλ. Martin Puchner, *The Drama of Ideas. Platonic Provocations in Theater and Philosophy*, Oxford University Press, Oxford; New York 2010, σ. 192.

17 Το θέμα έχει αναδείξει και διερευνήσει εξαντλητικά ο Θόδωρος Χατζηπανταζής στη συνθετική μελέτη του *Η Ελληνική Κωμωδία και τα πρότυπά*

ηθοπλαστικό πρότυπο σ' ένα περιγραφικό-ηθογραφικό, δεν σημαίνει ότι απουσιάζουν ηθοπλαστικά στοιχεία από την ηθογραφία και ηθογραφικά από την παραδοσιακή κωμωδία. Είναι θέμα μετατόπισης του κέντρου βάρους, δηλαδή, θέμα βαθμού ο οποίος ρυθμίζεται από τις εκάστοτε κοινωνικές ανάγκες. Στον χώρο της ευρωπαϊκής κωμωδιογραφίας, έπειτα από την παρακμή του Ρομαντισμού, το 'καλοφτιαγμένο έργο' ήταν εκείνο που ξανάπιασε «το μίτο της κωμωδίας από το σημείο στο οποίο τον είχαν εγκαταλείψει οι πρωτοπόροι ηθογράφοι του 18ου αιώνα» διαμορφώνοντας την αστική ηθογραφία.[18] Δεν χωρά αμφιβολία ότι πολλά από τα έργα του Σκριμπ και του Λαμπίς ήταν κωμωδίες ηθών (comédies de mœurs) που απεικόνιζαν τις μόδες, τις νοοτροπίες και τον πραγματισμό της γαλλικής μπουρζουαζίας του 19ου αιώνα.[19] Στον χώρο της νεοελληνικής κωμωδιογραφίας, όμως, για συγκεκριμένους ιστορικούς λόγους, το μονοπάτι προς την αστική ηθογραφία του Βουλεβάρτου αποδείχτηκε πολύ πιο δύσβατο και οφιδοειδές. Οι σχετικές διεργασίες ενεργοποιήθηκαν ουσιαστικά μαζί με την πρώιμη, δειλή διαμόρφωση της αθηναϊκής αστικής τάξης στις δεκαετίες του 1870 και 1880. Η ελληνική αστική ηθογραφία οδηγήθηκε στην πρώτη ιστορική της ωρίμανση στη δεκαετία του 1890 με τις κωμωδίες του Κορομηλά, του Λάσκαρη και του Καπετανάκη για να ακολουθήσει διαφορετικές διαδρομές στον 20ό αιώνα.[20]

της στο 19ο αιώνα, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2004. Η αφύπνιση κάποιων πρωτοβάθμιων ηθογραφικών αναζητήσεων παρατηρείται, φυσικά, και στην αναγεννησιακή κωμωδία. Για το κρητικό θέατρο, βλ. Χατζηπανταζής, *Διάγραμμα ιστορίας*, όπ.π., σ. 60.

18 Χατζηπανταζής, Η Ελληνική Κωμωδία και τα πρότυπά της, όπ.π., σ. 95.

19 Για τις ηθογραφικές κωμωδίες του Σκριμπ και τον πραγματιστικό τους χαρακτήρα, βλ. Neil Cole Arvin, *Eugène Scribe and the French Theatre, 1815-1860,* Harvard University Press, 1924, σ. 81-110 και 224-225. Βλ. επίσης Claude Schumacher (ed.), *Naturalism and Symbolism in European Theatre 1850-1918*, Cambridge University Press, 1996, σ. 14.

20 Χατζηπανταζής, *Η Ελληνική Κωμωδία*, όπ.π., σ. 139-161. Για τον Λάσκαρη βλ. και Κωνσταντίνα Γεωργιάδη, «Οι εκδόσεις των έργων του Νικόλαου Λάσκαρη: μια απόπειρα συγκεντρωτικής καταγραφής», περ. *Σκηνή* 5 (2013), σ. 127.

Θα πρέπει λοιπόν να υπογραμμιστεί, για μια ακόμη φορά, πως η ηθογραφία δεν σχετίζεται απαραίτητα με την αναπαράσταση των ηθών της υπαίθρου και τον κόσμο της λαογραφίας.[21] Αντίθετα, το πιο ενδιαφέρον ίσως κεφάλαιο της πρώιμης τουλάχιστον ιστορίας της στο θέατρό μας, αφορά στην αστική ηθογραφία. Αξίζει μάλιστα να σταθούμε, έστω και για λίγο, σε μια ενδιαφέρουσα λεπτομέρεια που καταδεικνύει τα προβλήματα που άφησε πίσω του ο εννοιολογικός συσχετισμός του ηθογραφισμού με τη «μελέτη του λαϊκού πολιτισμού της επαρχίας».[22] Στο μεταγενέστερο άρθρο του «Το λεγόμενον ‘πρόβλημα ηθογραφίας’» (1937), ο Ξενόπουλος διακρίνει την αγροτική και κάπως ειδυλλιακή ηθογραφία από την αστική. Το ενδιαφέρον σημείο είναι ότι αντιστοιχίζει τη μετάβαση από την αγροτική ηθογραφία στην αστική με τη μετάβαση από την ηθογραφία στον Ρεαλισμό.[23]

21 Από παλιά έχει διαπιστωθεί ότι ο όρος «ηθογραφία» (ως αντίστοιχο του ‘étude de mœurs’) «καλύπτει μια κοινωνική έκταση πολύ ευρύτερη από τη μόνη αγροτική κοινωνία και αγκαλιάζει μαζί και την αστική» (Mario Vitti, *Η ιδεολογική λειτουργία της ελληνικής ηθογραφίας*, Εκδόσεις “Κείμενα”, Αθήνα 1974, σ. 39, σημ. 1).

22 Βάλτερ Πούχνερ, «Το *Φιντανάκι* και η κληρονομιά της ηθογραφίας», στο: *Ευρωπαϊκή Θεατρολογία: Ένδεκα Μελετήματα*, Ίδρυμα Γουλανδρή-Χορν, Αθήνα 1984, σ. 323.

23 Για το θέμα βλ. τη διεισδυτική μελέτη της Βίκυς Πάτσιου «Ο Γρηγόριος Ξενόπουλος και η νοσταλγία του νατουραλισμού» στο: *Ο Νατουραλισμός στην Ελλάδα*, όπ.π., σ. 144-165. Για τη σχέση της δραματικής παραγωγής του Ξενόπουλου με την αστική ηθογραφία βλ. Χατζηπανταζής, *Η Ελληνική Κωμωδία*, όπ.π., σ. 192-198 και Κωνσταντίνα Γεωργιάδη «Οι πειραματισμοί του Γρηγόριου Ξενόπουλου στην κωμωδία. Προσπάθειες απομάκρυνσης από την αστική ηθογραφία», στο: *Η νεοτερικότητα στη νεοελληνική λογοτεχνία και κριτική του 19ου και 20ού αιώνα, Πρακτικά της ΙΒʹ Επιστημονικής Συνάντησης του Τομέα Μεσαιωνικών και Νέων Ελληνικών Σπουδών του Τμήματος Φιλολογίας του Αριστοτέλειου Πανεπιστήμιου Θεσσαλονίκης, αφιερωμένης στη μνήμη της Σοφίας Σκοπετέα (Θεσσαλονίκη 27-29 Μαρτίου 2009),* Επιστημονική Επετηρίδα της Φιλοσοφικής Σχολής ΑΠΘ, Περίοδος Β΄, Τεύχος Τμήματος Φιλολογίας, Τόμος Δωδέκατος, Θεσσαλονίκη 2010, σ. 259-271.

Με βάση όσα έχουμε ισχυριστεί ως τώρα, η ηθογραφία δεν ανήκει, βέβαια, στο ευρωπαϊκό ρεαλιστικό κίνημα και πολύ περισσότερο στο νατουραλιστικό. Μια τέτοια διαπίστωση όμως δεν είναι χρήσιμη. Παραείναι ασαφής μέσα στη γενικολογία της. Είναι σχετικά εύκολο να πάρει κανείς τον διαβήτη, να μετρήσει την απόσταση που χωρίζει τις ελληνικές αναζητήσεις από έναν γενικό ευρωπαϊκό κανόνα και να αποφανθεί για τις μικρές ή μεγάλες αποκλίσεις· για την παρουσία ή την απουσία του Ρεαλισμού και του Νατουραλισμού στο θέατρό μας. Έτσι όμως δεν μαθαίνει πολλά, δεν αναλύει και δεν κατανοεί τα όποια εγχώρια επιτεύγματα.[24]

Μια μικρή (αλλά ενδιαφέρουσα, πιστεύω) επίσκεψη στον Τύπο της περιόδου 1890-1912 προδίδει ότι με τον όρο «ηθογραφία» οι Νεοέλληνες κριτικοί συνέδεαν πολλά και διάφορα πράγματα: συμβατικά δράματα βουλεβάρτου του Οκτάβ Φεγιέ, του Ανρί Μεϊλάκ και του Ανρί Μπερνστάιν·[25] αλλά και συγγραφείς σαν τον Ζούντερμαν και τον Ζολά, ή καθαρά νατουραλιστικά δράματα όπως *Ο αμαξάς Ένσελ* και *Το κράτος του ζόφου*.[26] Ενώ, αναφορικά με την ντόπια παραγωγή, ο όρος

24 Χρήσιμο παραμένει το μικρό πόνημα του Κ. Θ. Δημαρά, *Σκέψεις για την τοπική δεκτικότητα ως όρο των διεθνών ρευμάτων*, μετ. από τα γαλλικά Α. Κ. [=Αικατερίνη Κουμαριανού], Αθήνα 1968.

25 «Ζωηροτάτη ηθογραφία» χαρακτηρίζεται η *Παρισινή μυθιστορία* του Φεγιέ (Κ. Γ. Ξένος, «Οκτάβιου Φεγιέ, *Παρισινή* μυθιστορία», περ. *Αττικόν Μουσείον*, Έτος Α΄, τχ. 2, Μάρτιος 1883, σ. 18-19), «ηθογραφική σάτιρα» *Ο ακόλουθος της πρεσβείας* του Μεϊλάκ («Το Βασιλικόν Θέατρον», εφημ. *Εστία*, 3 Ιαν. 1902) και «πολιτική ηθογραφία» η *Επίθεσις* του Μπερνστάιν (Χ., «*Η επίθεσις*», εφημ. *Εστία*, 6 Ιουν. 1912).

26 Ο Ζολά «συνηγορεί υπέρ της αποποιήσεως της πλοκής εν τίνι μέτρω και υπέρ της μείζονος αναπτύξεως της ηθογραφίας εν τω δράματι» πληροφορούσε η *Εφημερίς* («Φιλολογικαί έριδες εν Παρισίοις», 7 Μαρτ. 1887). Λίγα χρόνια αργότερα χαρακτήριζε το *Τέλος των Σοδόμων* του Ζούντερμαν «ηθογραφία του Βερολίνου» («Ανά τας ξένας φιλολογίας», 25 Ιαν. 1895). Αριστοτεχνική ηθογραφία θεωρούσε το *Κράτος του ζόφου* ο Ξενόπουλος («Θεατρική ζωή», περ. *Παναθήναια,* τχ. 32 (31 Ιαν. 1902), σ. 263-265). Όλη η δύναμη του *Αμαξά Ένσελ*, υποστήριζε ο Νικόλαος Επισκοπόπουλος, «είνε εις την ηθογραφίαν, εις την απόδοσιν της αληθείας και εις την

χρησιμοποιούνταν για να σχολιαστούν, πέρα από Κωμειδύλλια και Δραματικά Ειδύλλια, κωμωδίες σαν τη *Νίκη του Λεωνίδα* του Χαράλαμπου Άννινου και τους *Επαρχιώτες* του Μιχαήλ Ζώρα αλλά και δράματα του Κώστα Λαδόπουλου και του Σπύρου Νικολόπουλου, δίπλα σ' εκείνα του Παντελή Χορν και του Γρηγόριου Ξενόπουλου.[27]

Είμαι της γνώμης ότι ο ιστορικός που θα καταπιαστεί με τη δεξίωση του Ρεαλισμού στο θέατρό μας όχι μόνον θα πρέπει να λάβει σοβαρά υπόψη του αυτήν την ποικιλία αλλά και να την αναδείξει. Καταρχάς, επειδή η παραπάνω εικόνα καθρεφτίζει, κατά κάποιο τρόπο, μια ιδιόρρυθμη πορεία· ότι, παράλληλα σχεδόν με το Βουλεβάρτο, άρχισαν να διαδίδονται εντατικά στην ελληνική σκηνή και οι καλλιτεχνικές αναζητήσεις του πρώιμου συμβατικού ρεαλισμού του 'έργου με θέση'. Η αθρόα εισαγωγή του 'καλοφτιαγμένου έργου' και του 'έργου με θέση', είχε, όπως φαίνεται, πολύ σημαντικές επιπτώσεις στη σκηνική παρουσίαση (όπως, για παράδειγμα, στην εδραίωση του βεντετισμού ή στην επικράτηση των 'σαλόν φερμέ') αλλά και στις συνειδήσεις κάποιων νεόκοπων μεσαίων στρωμάτων της αθηναϊκής κοινωνίας. Όπως όλα δείχνουν, τα δύο αυτά δραματικά είδη συνέβαλαν αποφασιστικά στον αστικό μετασχηματισμό του θεάτρου πρόζας τουλάχιστον ώς τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο.[28] Στην κρίσιμη δεκαετία του 1890 όμως εμφανί-

διαγραφήν των αξέστων χαρακτήρων» («Από ημέρας εις ημέραν», εφημ. *Νέον Άστυ*, 28 Νοεμ. 1902).

27 *Η νίκη του Λεωνίδα* χαρακτηρίζεται «ηθογραφία τελειοτάτη» από το περιοδικό *Ιλισσός* (τχ. 17, 1894, σ. 13), *Οι επαρχιώτες* «ηθογραφική κωμωδία» (εφημ. *Εστία*, 3 Ιαν. 1902) και οι *Σκλάβοι* του Σπ. Νικολόπουλου «αθηναϊκή ηθογραφία» (εφημ. *Αθήναι*, 25 Μαΐου 1911). «Προσπάθεια προς ηθογραφίαν» διέκρινε ο Ξενόπουλος στο κοινωνικό δράμα του Λαδόπουλου *Χαμένη ευτυχία* («Θέατρον», περ. *Παναθήναια*, τχ. 167 (15 Σεπτ. 1907), σ. 300-301) ενώ χαρακτήριζε «ανωτέρα ηθογραφία» τους *Πετροχάρηδες* του Χορν («Θέατρον», περ. *Παναθήναια*, τχ. 187-188 (1-15 Ιουλ. 1908), σ. 176).

28 Δελβερούδη, «Βεντετισμός ή έργα με θέση», όπ.π., σ. 219-242, Αντώνης Γλυτζουρής, «Ο Δ. Π. Ταγκόπουλος και το πρόβλημα του ρεαλισμού στη νεοελληνική δραματουργία των αρχών του 20ού αιώνα», περ. *Τα Ιστορικά*, τχ. 35 (Δεκέμβριος 2001), σ. 335-370, Κωνσταντίνα Γεωργιάδη, «Άγγελος Βλάχος: Από τον Μολιέρο... στον Λαμπίς», στο: Κωστάντζα Γεωργακάκη

στηκε, ως γνωστόν, μια ομάδα καλλιτεχνών που επεδίωξε άλλες λύσεις· προτάσεις που θα ήταν πιο ριζοσπαστικές και, κυρίως, πιο συγχρονισμένες με τις μοντέρνες ευρωπαϊκές εξελίξεις: τον Νατουραλισμό του Ζολά, του Τολστόι και του Χάουπτμαν, τον ώριμο Ρεαλισμό του Στρίντμπεργκ και του Ίψεν. Έτσι, λόγιοι σαν τον Ξενόπουλο και τον Καμπύση, στο πλαίσιο της ανανεωτικής παρέμβασής τους, στράφηκαν προς την ευρωπαϊκή θεατρική πρωτοπορία της εποχής για να βρουν τα υποδείγματα που θα τους απομάκρυναν τόσο από το ιστορικό δράμα όσο και από τον εύπεπτο συμβατικό ρεαλισμό. Όπως το έθετε ο Ξενόπουλος στην εμβληματική διάλεξή του για την πρεμιέρα των *Βρικολάκων*, πληροφορήθηκαν «ότι υπάρχουν απολαύσεις ανώτεραι από αυτάς που μάς παρέχει το σύνηθες κακομεταφρασμένον γαλλικόν και ιταλικόν δραματολόγιον», ανώτερες από «τας βαναύσους τραγικότητας» και «τας απιθάνους περιπετείας» των μυθιστορηματικών δραμάτων, ανώτερες από «τους ιάμβους» των ιστορικών τραγωδιών αλλά «και τις ελληνικούρες» των Κωμειδυλλίων και Δραματικών Ειδυλλίων.[29]

Το ζήτημα περιπλέκεται ακόμα περισσότερο μια και στα μέσα της δεκαετίας του 1890 η ευρωπαϊκή τέχνη είχε αποχαιρετήσει για τα καλά τον Ζολά. Σε μια εποχή που οι καλλιτεχνικές μόδες των επιμέρους '-ισμών' είχαν αρχίσει να παίρνουν χαρακτήρα ευρωπαϊκής πανδημίας, όλοι πλέον συζητούσαν τη χρεωκοπία του Ρεαλισμού. Αυτό, είχε, αναπόφευκτα, σοβαρές επιπτώσεις σε μια κοινωνία όπου δεν είχε ακόμα σημάνει η ώρα για την αυτονόμηση του καλλιτεχνικού θεατρικού πεδίου. «Ο Ίψεν είναι συμβολιστής, ο τίτλος είνε συμβολικός», επεξηγούσε

(επιμ.), *Σχέσεις του νεοελληνικού θεάτρου με το ευρωπαϊκό. Διαδικασίες πρόσληψης στην ιστορία της ελληνικής δραματουργίας από την Αναγέννηση ως σήμερα. Πρακτικά Β΄ Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου*, Ergo, Αθήνα 2004, σ. 145-154, Ιωάννα Παπαγεωργίου, «Η καθιέρωση της βουλεβαρδιέρικης κωμωδίας στην αθηναϊκή σκηνή και ο ρόλος του θεάτρου Νεαπόλεως, 1899-1902», στο: *Σχέσεις του νεοελληνικού θεάτρου με το ευρωπαϊκό,* όπ.π., σ. 251-264.

29 «*Οι Βρυκόλακες.* Διάλεξις γενομένη εν τω θεάτρω των Κωμωδιών, την εσπέραν της 29 Οκτωβρίου υπό του κ. Γρηγορίου Ξενοπούλου», εφημ. *Εστία*, 30, 31 Οκτωβρίου και 1 Νοεμβρίου 1894.

ο Ξενόπουλος στην παραπάνω διάλεξή του και, δίπλα στον Τολστόι και τον Χάουπτμαν τοποθετούσε και τον Μάτερλινκ.[30] Ένα ακόμα παράδειγμα ίσως σταθεί διαφωτιστικό. Αν εξετάσει κανείς την πρόσληψη του Ίψεν, διαπιστώνει ότι τα ρεαλιστικά έργα του παίζονται μαζί σχεδόν με τα συμβολιστικά του· ότι το ελληνικό κοινό μαθαίνει ταυτόχρονα τον οξύ και ριζοσπάστη αμφισβητία της αστικής κοινωνίας και ηθικής αλλά και τον ατμοσφαιρικό συγγραφέα σκοτεινών συμβόλων. Το κύκνειο άσμα του Νορβηγού, το ζοφερό *Όταν ξυπνήσουμε ανάμεσα στους νεκρούς* (1899), μεταφράστηκε από τον Κωσταντίνο Χατζόπουλο μόλις δύο χρόνια μετά τη συγγραφή του αλλά ήταν το πρώτο ιψενικό δράμα που δημοσιεύτηκε ολόκληρο σε ελληνική γλώσσα[31] πριν δηλαδή το εγχώριο κοινό αποκτήσει τη δυνατότητα να διαβάσει στα ελληνικά τα προηγούμενα ρομαντικά, ρεαλιστικά ή συμβολιστικά επιτεύγματα του συγγραφέα, χωρίς τα οποία κάθε απόπειρα ανάγνωσης αυτού του έργου πέφτει στο κενό. Με λίγα λόγια, η ελληνική κοινωνία υποδέχεται σε ταυτοχρονία επιτεύγματα που έχουν διαμορφωθεί σε διαφορετικούς ιστορικούς χρόνους του ευρωπαϊκού θεάτρου. Έτσι, δίπλα στο ‘έργο με θέση’, που έχει, βέβαια, τη μερίδα του λέοντος, καταφτάνουν τα νατουραλιστικά δράματα του Τολστόι, του Γκόρκι και του Στρίντμπεργκ, οι Ιταλοί βεριστές και οι γερμανόφωνοι νατουραλιστές καθώς επίσης ο Συμβολισμός του Μάτερλινκ, ο Νεορομαντισμός του Χόφμανσταλ και ο Αισθητισμός του Ουάιλντ και του Ντ' Αννούντσιο.

Ως αναπόσπαστο τμήμα αυτής της συγκεχυμένης κατάστασης, θα πρέπει να μας προβληματίσει μια ακόμα σημαντική παράμετρος: οι ισχυρές αντιστάσεις και αντιδράσεις όχι μόνον απέναντι στον Ρεαλισμό και τον Νατουραλισμό αλλά ~~και~~ στις ιστορικές και φιλοσοφικές του προϋποθέσεις, τον θετικισμό, τον επιστημονισμό και, πάνω απ'

30 Ξενόπουλος, «*Οι Βρυκόλακες.* Διάλεξις», όπ. π.

31 Η επόμενη μετάφραση του έργου ήταν του 1925. Βλ. Γιάννης Μόσχος, *Ο Ερρίκος Ίψεν στην ελληνική σκηνή. Από την πρώτη παράσταση ώς το τέλος του 20ού αιώνα (1894-2000),* Διδακτορική Διατριβή, Τμήμα Θεάτρου, ΑΠΘ, Θεσσαλονίκη 2012, τ. Β΄, σ. 435.

όλα, τον ματεριαλισμό.[32] Στο φως των παραπάνω, η συνακόλουθη μαζικότερη αναδίπλωση ιδεαλιστικών θέσεων, που παρατηρείται μετά το 1897, οδηγούσε σταθερά σε ποικίλες ανατροφοδοτήσεις εξαιρετικά ανθεκτικών στον χρόνο εθνοκεντρικών ρομαντικών επιβιωμάτων που λειτουργούσαν, άλλωστε, όλο αυτό το διάστημα ανασχετικά απέναντι στην πρόσληψη του ευρωπαϊκού Ρεαλισμού. Τρεις τουλάχιστον διαπιστώσεις στις οποίες έχει οδηγηθεί η βιβλιογραφία προδίδουν ένα ενδιαφέρον βραχυκύκλωμα στη πρόσληψη του Ρεαλισμού:

α) οι σοβαρές εκκρεμότητες στη παράδοση του 'αστικού δράματος' που κληροδότησε στα εδάφη μας η πρόσληψη του Διαφωτισμού ή ακόμα και το γεγονός ότι οι παραστάσεις των κωμωδιών είχαν αποκλειστεί από το προεπαναστατικό θέατρο και συνάντησαν προβλήματα και αργότερα·[33]

β) το γεγονός ότι η κριτική της νεοσχημάτιστης ελληνικής κοινωνίας δεν ξεπέρασε ποτέ τα εσκαμμένα ούτε προσέγγισε την καυστική κριτική του Νατουραλισμού·[34]

32 Ακόμα και σ' ένα από τα πιο εμπεριστατωμένα και προωθημένα κείμενα για τον Νατουραλισμό που γνώρισε ο τόπος, ο διεισδυτικός Ξενόπουλος παίρνει σαφείς αποστάσεις από τον υλισμό: «Η νεωτέρα τέχνη, η βοηθουμένη τόσον υπό της Επιστήμης και της Φιλοσοφίας, αν και τόσον πράγματι εμπειρική, δεν είνε υλιστική, ως κατά πλάνην νομίζω την ωνόμασαν πολλοί και αυτός ο Ζολά, αλλά μόνον θετικιστική». Ακόμα πιο ενδιαφέρουσες είναι οι επεξηγήσεις του σε υποσημείωση για την «υλιστική τέχνη» («Αι περί Ζολά προλήψεις», περ. *Εικονογραφημένη Εστία,* τ. 30, αρ. 48 (1890), σ. 337, βλ. και Γρ. Ξενόπουλος, *Η ζωή μου σαν μυθιστόρημα. Αυτοβιογραφία*, Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα 1984, σ. 317-318).

33 Θόδωρος Χατζηπανταζής, «Ο ιδιόμορφος χαρακτήρας του Διαφωτισμού στο ελληνικό θέατρο», στο *Το ελληνικό θέατρο από τον 17ο στον 20ό αιώνα. Πρακτικά Α' Πανελλήνιου Θεατρολογικού Συνεδρίου*, Ergo, Αθήνα 2002, σ. 86-87 και *Διάγραμμα ιστορίας*, όπ.π., σ. 207-208.

34 Ελίζα-Άννα Δελβερούδη, «Ελληνικά θεατρικά έργα 1901-1920 (δημοσιευμένα σε περιοδικά)», περ. *Διαβάζω* 392 (1981), σ. 41.

γ) οι καθυστερήσεις και οι ετεροχρονίες: την εποχή που στην Ευρώπη διαμορφώνεται το κίνημα του Ρεαλισμού η χώρα είναι βυθισμένη στην ομφαλοσκόπηση του Ρομαντικού Κλασικισμού.

Μοιραία, ίσως, τα περισσότερο σύνθετα και ώριμα επιτεύγματα του ρεαλιστικού θεάτρου, όπως η Μέθοδος Στανισλάβσκι ή τα ρεαλιστικά έργα του Ίψεν, άργησαν πάρα πολύ να αφομοιωθούν από μια μερίδα της ελληνικής κοινωνίας (θα πρέπει να φτάσει κανείς στη πρώτη δεκαετία του Θεάτρου Τέχνης του Κάρολου Κουν στη δεκαετία του 1940).[35]

♣

Δεν μπορεί κανείς να μην λάβει υπόψη του τις παραπάνω παραμέτρους πριν εξετάσει τις τύχες του ρεαλιστικού κινήματος στο νοτιοανατολικό άκρο της Γηραιάς Ηπείρου. Επειδή, τα παραπάνω ζητήματα μας οδηγούν σε λιγότερο προφανή και περισσότερο ακανθώδη ερωτήματα. Ως γνωστόν, η αιχμή του δόρατος του Ρεαλισμού ενάντια στον Ρομαντισμό έγκειται, μεταξύ άλλων, σ' εκείνην την ιστορική ανάγκη για παρατήρηση και μελέτη της κοινωνίας μέσα από μια εξωστρεφή, ατομικιστική αλλά και αμερόληπτη αντίληψη που εστίαζε «σε κάθε άσημη συγκεκριμένη έκφανση της ζωής», σε μικρές, ιδιαίτερες, και φαινομενικά «ασήμαντες λεπτομέρειες» που κατοικούσαν αδιόρατα μέσα στην πιο «τετριμμένη καθημερινότητα».[36] Αυτό το πάθος για κοινωνική παρατήρηση, αυτή η παρουσίαση των πιο μηδαμινών γεγονότων ως τραγικών και κωμικών συνάμα ήταν εκείνα που μετέτρεπαν ομάδες ανθρώπων «από ευρύτερα και κατώτερα κοινωνικά στρώματα σε αντικείμενα υπαρξιακού προβληματισμού»[37] πρόκειται δηλαδή, για «διόγκωση και

35 Antonis Glytzouris, «Henrik Ibsen, the Quest for Realism and the Rise of Greek Theatrical Modernism», *Ibsen Studies* 1 (2012), σ. 3-26.

36 Richard Sennett, Η τυραννία της οικειότητας. Ο δημόσιος και ιδιωτικός χώρος στον δυτικό πολιτισμό, μετ. Γ. Ν. Μέρτικας, Νεφέλη, Αθήνα 1999, σ. 204-205 και Erich Auerbach, Μίμησις. Η εικόνα της πραγματικότητας στη δυτική λογοτεχνία, μετ. Λ. Αναγνώστου, ΜΙΕΤ, Αθήνα 2005, σ. 624.

37 Auerbach, *Μίμησις*, όπ.π., σ. 650.

σμίκρυνση συγχρόνως».[38] Είμαι της γνώμης ότι ένα σοβαρό ζήτημα στην περίπτωση του νεοελληνικού θεάτρου συναρτάται προς την καχεκτικότητα που παρουσιάζει αυτή η ατομικιστική ρεαλιστική παρατήρηση, αναπαράσταση και μελέτη των υλικών συνθηκών της ελληνικής αστικής κοινωνίας.

Είναι πολύ πιθανό η παραπάνω καχεξία να συνδέεται με μια προσπάθεια καταγραφής εθνικών χαρακτηριστικών· με την αναζήτηση, δηλαδή, μιας συλλογικής ταυτότητας, αναζήτηση που προκρίνεται πάγια ως πρώτιστη προτεραιότητα. Εξηγούμαι: η ατομικιστική «αμεσότητα της αντίληψης», ως βασική προϋπόθεση του ρεαλιστικού ιδεώδους, καταργείται για δυο λόγους. Αφενός επειδή υιοθετεί τη προοπτική μιας συλλογικής συνείδησης που εφορμά από τα παραδεδομένα, τυπικά χαρακτηριστικά μιας ομάδας και δεν εστιάζει στο άτομο (στον τύπο, ας πούμε, της γεροντοκόρης και όχι στο μοναδικό και ανεπανάληπτο πορτρέτο της δεσποινίδας Κορμόν του μυθιστορήματος του Μπαλζάκ)· και ακυρώνεται, αφετέρου, επειδή η στοχοθεσία της παραμένει, τελικά, εσωστρεφής, είναι ζήτημα ταυτότητας: το ελληνικό θέατρο πρέπει να μελετά την ελληνική κοινωνία και τα ήθη της για να σφυρηλατήσει τον εθνικό του χαρακτήρα.

Ο κριτικός του *Νέου Άστεως* έβλεπε το *Μυστικό της Κοντέσας Βαλέραινας* ως «την πρώτην ζωντανήν, παλλομένην, ιδιότυπον, πραγματικήν και τεχνικώς αρτίαν ηθογραφίαν, το πρώτον καλλιτεχνικόν 'κομμάτι ζωής'».[39] Η τελευταία φράση παραπέμπει σαφώς στο νατουραλιστικό 'tranche de vie' του Ζαν Ζυλλιέν. Στη συνέχεια όμως, ο Έλληνας

38 Sennett, Η τυραννία της οικειότητας, σ. 207.

39 Ο Θεατής, «Από τα θέατρα. *Το μυστικό της Κοντέσας Βαλέραινας* (Ηθογραφία εις πράξεις τρεις, υπό Γρ. Ξενοπούλου)», εφημ. *Νέον Άστυ*, 1 Αυγ. 1904. Πολλά χρόνια αργότερα ο Ξενόπουλος επαναλάμβανε κολακευμένος τις εκτιμήσεις της παραπάνω κριτικής δίνοντας επιπλέον την πληροφορία ότι είχε γραφεί από τον διευθυντή της εφημερίδας Δημήτριο Κακλαμάνο (*Η ζωή μου σαν μυθιστόρημα*, όπ. π., σ. 412). Ίσως αξίζει να αναφερθεί ότι ο Ξενόπουλος είχε χρησιμοποιήσει τον όρο «τεμάχιον ζωής» στο προλογικό σημείωμα της μολιερικών αποχρώσεων κωμωδίας του *Ο μακαρίτης Μαύσωλος* (βλ. και σχόλια στο Χατζηπανταζής, *Η Ελληνική Κωμωδία,* όπ.π., σ. 192). Αρκετά χρόνια αργότερα θα χρησιμοποιήσει και πάλι τον όρο

κριτικός συνέδεσε ευθέως το έργο του Ξενόπουλου με μια μεγάλη επιτυχία της λονδρέζικης σκηνής, το δράμα του Άρθουρ Ουίνγκ Πινήρο *Η δεύτερη κυρία Τάνκερεη* (1893). Παρουσιάζει ενδιαφέρον ο συσχετισμός μ' αυτό το αντιπροσωπευτικό δείγμα συμβατικού ρεαλισμού που ακολουθούσε τη φόρμα του 'καλοφτιαγμένου έργου' και τα ρεαλιστικά ενδιαφέροντα του 'έργου με θέση' προσπαθώντας να διαχειριστεί παράλληλα τα συνειδησιακά προβλήματα που είχαν δημιουργήσει στην αγγλική κοινωνία ο Ίψεν και οι νατουραλιστές.[40] Ακόμα πιο ενδιαφέρων όμως είναι ένας άλλος ισχυρισμός. Αν ο Πινήρο εικονογράφησε τα αγγλικά ήθη ο Ξενόπουλος εικονογράφησε τα ελληνικά:

> Κυρίως ειπείν, πρόκειται περί του πρώτου έργου της νεοελληνικής συγχρόνου ζωής, της ιδιοτύπου νεοελληνικής ζωής, διότι εννοείται ότι υπάρχουν και κοινά χαρακτηριστικά εις όλους τους λαούς. [...] Οι τύποι του Ξενοπούλου δεν είνε μόνον εκείνοι, τους οποίους συναντώμεν και διαγνωρίζομεν καθ' εκάστην εις την πλατείαν, εις τον δρόμον, εις τον αγώνα της ζωής. Είνε και εκείνοι, τους οποίους μόνον εις την Ελλάδα ημπορούμεν να συναντήσωμεν. Είνε τύποι καθαρώς ιθαγενείς.[41]

Να πώς έθετε το ζήτημα στους Έλληνες ηθοποιούς ο ΝικόλαοςΠοριώτης σ' ένα άρθρο του στον *Νουμά*, προς τα τέλη της υπό διερεύνηση περιόδου:

> πιώτερο κολακεύεστε άμα βγήτε στη σκηνή Γάλλοι 'μαρκήσιοι και κόμητες' που ακουστά τους έχετε δίχως να τους δήτε ποτέ στα μάτια σας, παρά να βγήτε Ρωμιοί μπακάληδες ή ασκλάβωτοι ραγιάδες ή αγνοί λυράρηδες και βιολιτζήδες, που τους σκουντάτε ολημερίς στο δρόμο, δίχως να τους προσέξετε και να τους σπουδάσετε για να τους **υποκριθήτε** απάνω στη σκηνή. Και σας είναι πολύ πιο δύσκολο να

«κομμάτι Ζωής» για να σχολιάσει την κομεντί του *Φοιτητές*, βλ. Γεωργιάδη, «Προσπάθειες απομάκρυνσης από την αστική ηθογραφία», όπ.π., σ. 266.

40 Ian Clarke, *Edwardian Drama. A Critical Study*, Faber and Faber, London; Boston 1989, σ. 24-35 και Simon, *The Problem Play in British Drama*, όπ.π., σ. 151-172.

41 Ο Θεατής, «Από τα θέατρα», όπ.π.

> ζωντανέψετε μια ρωμαίικη μορφή, έναν απλό ντόπιο χαρακτήρα, παρά μια πολύπλοκη ξενική ψυχή, που δεν τη νοιώθετε, μα ούτε κι από μας έχετε φόβο να σας νοιώσουμε πως δεν τη νοιώθετε. Στάχτη στα μάτια του κόσμου, και στάχτη στα δικά σας. Κι ο λουφές του θεατρώνη να βγη… Ά! Είστε φιλόδοξοι και φιλότιμοι θεατρίνοι, – σας καμαρώνω! Μα όχι Έλληνες θεατρίνοι. Ο Οικονόμου ο ίδιος, που δάσκαλό τους τον αναγνωρίζουν οι πρώτοι και καλήτεροί σας, είτανε κι έμεινε ξένος θεατρίνος, ο ξενικώτερος απ' όλους σας.[42]

Κάπως έτσι, σκέφτομαι, καταλήγουμε στην ηθογραφία, σ' έναν εθνοκεντρικό και ανολοκλήρωτο ρεαλισμό. Η στροφή προς την ηθογραφία από τις απαρχές της άλλωστε, δεν προέκυψε μόνον ως μια ανάγκη κοινωνικής παρατήρησης των εγχώριων ηθών αλλά και ως μια ανάγκη επιβεβαίωσης και διαφύλαξης μιας συλλογικής ταυτότητας, της εθνικής, απέναντι στα ευρωπαϊκά ήθη, «ώστε να μη περιπέσωμεν εις αντιφατικήν με τον εαυτόν μας κατάστασιν», όπως το έθετε το 1847, ο Παύλος Καλλιγάς.[43] Υπό αυτή την έννοια, θα μπορούσε να υποστηρίξει κανείς ότι η ηθογραφία είναι η καλλιτεχνική σύμβαση που αναπαριστά «την πολιτισμική αμφιθυμία της ελληνικής κοινωνίας».[44]

42 Ν.Ποριώτης, «Για το Εθνικό Θέατρο», περ. *Ο Νουμάς*, τχ. 409, 17 Οκτ. 1910, σ. 163. Ένας ακόμα, ιδεολογικός λόγος αυτή τη φορά, για τον οποίο ο Οικονόμου, κατά τη γνώμη τουΠοριώτη, δεν μπορούσε να ανταποκριθεί στις ανάγκες ενός Εθνικού Θεάτρου, βλ. Αντώνης Γλυτζουρής, *'Διά την διανοητικήν εξύψωσιν του λαού'. Η απόπειρα ίδρυσης Εθνικού Θεάτρου στις απαρχές της πρώτης βενιζελικής κυβέρνησης*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2015, σ. 54-57.

43 Vitti, *Η ιδεολογική λειτουργία της ελληνικής ηθογραφίας*, όπ.π., σ. 50. Δεν μπορεί να μην υπενθυμίσει κανείς ότι, ακόμα και στη περιβόητη «Επιστολιμαία διατριβή» του Αγησίλαου Γιαννόπουλου Ηπειρώτη, ο βασικός άξονας της συζήτησης ήταν η σχέση εθνισμού και κοσμοπολιτισμού μάλλον παρά η παρουσίαση των μορφολογικών χαρακτηριστικών του Νατουραλισμού. Απλά, αυτή τη φορά επικρατούσε η άποψη ότι ο Νεοέλληνας δεν κινδύνευε «μήπως εν τη κοσμοπολιτική ταύτη ζωή αφομοιωθή προς άλλους» (όπ.π., σ. 52-53).

44 Δημήτρης Τζιόβας, «Περι-γράφοντας το έθνος. Μια επανεξέταση της ηθογραφίας», στο: Στέφανος Κακλαμάνης, Αλέξης Καλοκαιρινός, Δημήτρης

Αξίζει ίσως να σημειώσει κανείς ότι, την ίδια ακριβώς εποχή που οΠοριώτης κατηγορούσε τους Έλληνες ηθοποιούς για ελλιπή παρατήρηση και μελέτη της ελληνικής κοινωνίας, ο ίδιος δεν συνέθετε κάποιο ρεαλιστικό δράμα αλλά τη ρομαντική αρχαιόθεμη τραγωδία *Ροδόπη*, σε ιαμβικό ενδεκασύλλαβο, αλά Ντ' Αννούντσιο και εμπνευσμένη από δημοτικό τραγούδι. Η εντύπωση, μάλιστα, που δημιουργεί μια πρώτη ανάγνωση των πηγών είναι μάλλον διαφορετική από τις συστάσεις του Ποριώτη: οι Έλληνες επαγγελματίες ηθοποιοί της περιόδου, από τον Ευάγγελο Παντόπουλο ως τον Θωμά Οικονόμου, στάθηκαν ενδεχομένως πιο πρωτοπόροι από τους θεατρικούς συγγραφείς στη προώθηση των πρωτοβάθμιων, έστω, ρεαλιστικών ιδανικών στην ελληνική σκηνή[45] ενδεχομένως, επειδή, μεταξύ άλλων, τους υποχρέωναν σ' αυτό οι ίδιες οι υλικές συνθήκες της τέχνης τους όπως αυτές καλλιεργούνταν στην ελληνική δημόσια σφαίρα. Ίσως άξιζε, μάλιστα, να σημειωθεί, ως κατακλείδα, ότι, από τη σκοπιά της ιστορίας του θεάτρου μας, η πρώτη ελληνική μετάφραση της *Νανάς* το 1880 ήταν πρωτοποριακή, κυρίως επειδή ο Ιωάννης Καμπούρογλου ήταν υποχρεωμένος, εκ των πραγμάτων, να εξελληνίσει τη ξελογιάστρα παριζιάνικη θεατρική ζωή του 19ου αιώνα.

Πολυχρονάκης (επιμ.), *Λόγος και χρόνος στη νεοελληνική γραμματεία ($18^{ος}$ – $19^{ος}$ αιώνας). Πρακτικά συνεδρίου προς τιμήν του Αλέξη Πολίτη, Ρέθυμνο, 12-14 Απριλίου 2013*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2015, σ. 741. Παρά τις επιμέρους ενστάσεις που μπορεί να διατυπώσει κανείς στη προσέγγιση του Τζιόβα (κυρίως μια τάση αξιολογικής 'αποκατάστασής' της ηθογραφίας), ο μελετητής, πολύ ορθά, κατά τη γνώμη μου, επιλέγει να μην την αντιμετωπίσει ως γραμματολογικό είδος αλλά να την διαβάσει μέσα σ' ένα ευρύτερα πολιτισμικό πλαίσιο, δηλαδή, στο «πώς νοείται και γράφεται το ελληνικό έθνος» (όπ.π., σ. 761).

45 Βλ. ενδεικτικά Ευάγγελος Παντόπουλος, «Ο ηθοποιός», περ. *Σκηνή* 6 (2014), σ. 147-155 και Αντώνης Γλυτζουρής, «Ο Θωμάς Οικονόμου σε ιψενικούς ρόλους. Τα όρια του Ρεαλισμού στην ελληνική υποκριτική τέχνη των πρώτων δεκαετιών του 20ού αιώνα», στο: Γωγώ Κ. Βαρζελιώτη (επιμ.), *Από τη χώρα των κειμένων στο βασίλειο της σκηνής Πρακτικά Επιστημονικού Συνεδρίου*, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Πανεπιστήμιο Αθηνών, ηλεκτρονική έκδοση, Αθήνα 2014, σ. 821-827.

Κωνστάντζα Γεωργακάκη

Η ρεαλιστική ματιά του βουλεβάρτου στη στροφή του αιώνα. Η περίπτωση του Alfred Capus

Ο Patrice Pavis κατατάσσει τις κωμωδίες του γαλλικού βουλεβάρτου στα «καλοφτιαγμένα έργα», που επιδιώκουν, με τα πικάντικα μοτίβα τους, να ψυχαγωγήσουν τον θεατή χωρίς ιδιαίτερες καλλιτεχνικές απαιτήσεις. Η θεματολογία τους, ακόμη κι όταν «μοιάζει να απειλεί την τάξη και να γαργαλά (και όχι να καταπλήσσει) τον αστό για την πιθανή απώλεια των χρηματιστηριακών και ηθικών του αξιών»,[1] καταλήγει σ' έναν ακλόνητο κομφορμισμό ικανοποιώντας το αστικό και μικροαστικό κοινό των παρισινών θεάτρων. Η εμπορική επιτυχία αυτών των έργων, που εκφράζουν παραδοσιακές αισθητικές προτιμήσεις και δεν επιδιώκουν θεαματικές παραστασιακές ανατροπές, αποτελεί πρόκριμα για την ένταξή τους στο ρεπερτόριο και των αθηναϊκών θιάσων της belle époque. Ο «ρεαλισμός του σαλονιού» είναι περισσότερο οικείος στην πλατεία, δεν ασκεί έντονη κριτική στην κοινωνική διαφθορά ούτε προτείνει δυναμικές λύσεις, όπως η πρωτοποριακή παραγωγή της περιόδου.[2]

1 Patrice Pavis, *Λεξικό του θεάτρου*, επιμέλεια Κώστας Γεωργουσόπουλος, μετάφραση Αγνή Στρουμπούλη, Gutenberg, Αθήνα 2006, σ. 212.

2 Για τις νέες τάσεις στο θέατρο της Αθήνας βλ. μεταξύ άλλων: Νικηφόρος Παπανδρέου, «Οι πρώτες παραστάσεις και η υποδοχή τους», *Ο Ίψεν στην Ελλάδα. Από την πρώτη γνωριμία στην καθιέρωση, 1890-1910*, Κέδρος,

Το θεατρικό τοπίο της ελληνικής πρωτεύουσας, στη στροφή του αιώνα, δεν έχει ακόμη αποσυνδεθεί από τους ανιαρούς ρομαντικούς μονολόγους ούτε τις σχοινοτενείς τιράντες των ιστορικών δραμάτων και χρειάζεται το συμβατικό ρεαλισμό του βουλεβάρτου. Εύληπτα κείμενα, που σχολιάζουν επιφανειακά την χαλαρότητα των ηθών των παριζιάνων αστών και προβάλλουν τις εξωσυζυγικές τους σχέσεις, μεταφράζονται με γοργούς ρυθμούς για να ενισχύσουν τις επιλογές των θιασαρχών και την κίνηση του ταμείου τους. Η ματαιοδοξία και ο φαρισαϊσμός της οικονομικά και θεσμικά εδραιωμένης παρισινής αστικής τάξης, τα ευτελή της κίνητρα και τα σκάνδαλα στα σεπαρέ των γαλλικών καμπαρέ προσελκύουν τους έλληνες θεατές αναδεικνύοντας τους νέους αξιακούς τους κώδικες. Κοσμικοί εξευρωπαϊσμένοι αστοί αλλά και μικροαστοί των συνοικιών[3] όχι μόνον δεν καταδικάζουν a priori τις ροζ ιστορίες αλλά αντίθετα κλείνουν πονηρά το μάτι στα παραστρατήματα, που παρακολουθούν στη σκηνή.

Αθήνα 1983, σ. 21-58, Βάλτερ Πούχνερ, «Οι βόρειες λογοτεχνίες και το νεοελληνικό θέατρο. Ιστορικό διάγραμμα και ερευνητικοί προβληματισμοί», *Κείμενα και Αντικείμενα*, Καστανιώτης, Αθήνα 1997, σ. 311-354 και «Ο “ορθόδοξος” νατουραλισμός στο νεοελληνικό θέατρο: το ιστορικό μιας απουσίας», στο: Ελένη Πολίτου-Μαρμαρινού - Βίκυ Πάτσιου (επιμ.), *Ο Νατουραλισμός στην Ελλάδα. Διαστάσεις-Μετασχηματισμοί-Όρια*, Μεταίχμιο, Αθήνα 2008, σ. 249-273, Θόδωρος Χατζηπανταζής, «Η επανάσταση της ηθογραφίας στη δραματουργία», *Από του Νείλου μέχρι του Δουνάβεως. Το χρονικό της ανάπτυξης του ελληνικού επαγγελματικού θεάτρου στο ευρύτερο πλαίσιο της Ανατολικής Μεσογείου, από την ίδρυση του ανεξάρτητου κράτους ως τη Μικρασιατική Καταστροφή*, τ. Β1, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2012, σ. 71-121.

3 Για την απήχηση του βουλεβάρτου στα μεσαία και μικροαστικά στρώματα βλ. Ιωάννα Παπαγεωργίου, «Η καθιέρωση της βουλεβαρδιέρικης κωμωδίας στην αθηναϊκή σκηνή και ο ρόλος του θεάτρου της Νεαπόλεως, 1899-1902», στο: Κωνστάντζα Γεωργακάκη (επιμ.), *Σχέσεις του νεοελληνικού θεάτρου με το ευρωπαϊκό*, Πρακτικά Β΄ Πανελλήνιου Θεατρολογικού Συνεδρίου, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών, Ergo, Αθήνα 2004, σ. 251-264.

Σε αντίθεση με τους θεατές, που δεν ενοχλούνται από «τας χοδροφτιασμένας σκηνάς της φάρσας»[4] με τα σκαμπρόζικα μηνύματα, αρκετοί εκπρόσωποι του πνευματικού κόσμου απορρίπτουν συλλήβδην όλα τα έργα αυτού του τύπου, μολονότι υιοθετούν τους κώδικες και τα λεκτικά μοτίβα τους στις δικές τους καταθέσεις. Ο Πολύβιος Δημητρακόπουλος, που πειραματίστηκε με την μετάφραση των *Εκκλησιαζουσών* το καλοκαίρι του 1904 και κατηγορήθηκε, χωρίς πειστικά επιχειρήματα, για την ταύτιση του αριστοφανικού λόγου με την «αισχρολογία και [την] χυδαιολογία»[5], αντιδρά με τον ίδιο αφοριστικό τρόπο. Υποστηρίζει, λοιπόν, ότι οι θεατές παρασύρονται από τη φήμη των σκανδαλοθηρικών αυτών θεαμάτων, και «με την περιέργειαν του νέου ευρωπαϊκού έργου, που παίζεται εις το Ζυμνάζ [Gymnase] και εις το Σατλέ [Châtelet] υπό τα χειροκροτήματα των χιλιάδων κοκοτών που διαβιούν εις το Παρίσι και των χιλιάδων ραμολί και εκφύλων»,[6] σπεύδουν να τα παρακολουθήσουν. Οι καταθέσεις αυτές, μάλιστα, διαβρώνουν σταδιακά τα ελληνικά ήθη και υποσκάπτουν τον θεσμό της οικογένειας αφού, όπως εκτιμά ο σχολιαστής της *Εστίας*, «η διαφθορά … ενσταλάζεται με ενέσεις εις το αίμα του απλοϊκού αστού και της σεμνής κόρης».[7]

Οι ατεκμηρίωτες και αμφιλεγόμενες κρίσεις για την ηθική σήψη δεν είναι πρωτότυπες. Αποτελούν, ουσιαστικά, μεταφορά απόψεων που διατυπώνονται στο γαλλικό αλλά και στον ιταλικό τύπο από τους πολέμιους του είδους: «αυτή η διαφθορά της γαλλικής σκηνής αποτελεί όνειδος και οι ευφυείς άνθρωποι που δεν ικανοποιούνται από θεάματα με δημόσιες συνευρέσεις και ανώμαλες χειρονομίες πρέπει να απαιτήσουν από τους ταγούς της λαϊκής συνείδησης περισσότερη αυστηρότητα και αξιοπρέπεια χωρίς την οποία μια κοινωνία δεν έχει δικαίωμα

4 Α. Ν. Κυρ., «Ο Γοδεφρέδος», εφημ. *Ακρόπολις*, 10 Ιουλίου 1902.

5 Θεατής, «Θεατρικαί σελίδες, *Αι Εκκλησιάζουσαι*», εφημ. *Αθήναι*, 13 Αυγούστου 1904.

6 Πολύβιος Δημητρακόπουλος, «Θεατρική Επιθεώρησις», εφημ. *Αθήναι*, 13 Μαΐου 1910 .

7 Σαμπρόλ [Ανδρέας Χρυσάνθης], «Κοινωνική πληγή», εφημ. *Εστία*, 21 Ιουνίου 1905.

ύπαρξης».[8] Στα ηθικοπλαστικά αυτά κηρύγματα και στις δυσοίωνες προβλέψεις τους για το μέλλον του θεάτρου, το οποίο απειλείται από το «πορνογραφικό θεατρικό έργο»[9] ταυτίζονται απολύτως με τους έλληνες συναδέλφους τους. Η κινδυνολογία για τις βλαβερές συνέπειες του βουλεβάρτου δεν συνιστά αποκλειστικά ελληνικό φαινόμενο.

Ο Eric Bentley, αναζητώντας τα προτερήματα των κωμωδιών των Feydeau και Labiche, καταλήγει στο συμπέρασμα ότι «επαινούμε, κατά το ήττον, την ικανότητα με την οποία οι συγγραφείς παίρνουν μια φέτα ζωής και την κλείνουν σ' ένα κιβώτιο. Κατά το μάλλον την επινόηση νέων κιβωτίων και τη δεξιοτεχνία με την οποία επιδαψιλεύουν το χαρτί περιτυλίγματος, τον σπάγκο, το σφυρί και τα καρφιά».[10] Στο πνεύμα αυτό κινούνται και οι θεατρικές δημιουργίες του ξεχασμένου σήμερα Alfred Capus. Μεταφέρουν στη σκηνή καθημερινούς τύπους της παρισινής ζωής με φωτογραφική πιστότητα και, κυρίως, με άρτια τεχνική. Η εμφάνισή του στη δραματουργία, μετά τη διαδρομή του στη δημοσιογραφία και τη λογοτεχνία, γίνεται σε μία περίοδο, που η βορειομανία κατακτά τη γαλλική πρωτεύουσα ενώ το κίνημα των θεάτρων τέχνης, παρακάμπτοντας τον σκόπελο της λογοκρισίας, προωθεί παραστάσεις με επίκαιρα και φλέγοντα θέματα της εποχής.[11] «Οι γνήσιοι

8 Jean-François-Louis Merlet, «La censure», *Le Théâtre*, 28 Ιανουαρίου 1900 [Bordeaux] στο: Denis Saillard, « Le théâtre de boulevard à la Belle Époque en France et en Italie », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 93 (2007), σ. 15-26, www.cairn.info/revue-vingtieme-siecle-revue-d-histoire-2007-1-page-15.htm. (ημερομηνία πρόσβασης 20 Νοεμβρίου 2014). Όπου δεν δηλώνεται διαφορετικά, η μετάφραση είναι της γράφουσας.

9 Félix Duquesnel, «La Quinzaine théâtrale», *Le Théâtre* 191 (1906), στο: Denis Saillard, « Le théâtre de boulevard…», όπ.π.

10 Έρικ Μπέντλεϋ, «Η ψυχολογία της φάρσας», πρόλογος στον τ. *Ας πάρουμε διαζύγιο*!, Νέα Υόρκη 1958, μετάφραση Έρη Κύργια, στο πρόγραμμα της παράστασης *Στάχτη στα μάτια* στο «Από Μηχανής Θέατρο», 2008-2009, σ. 25.

11 Για τις τάσεις του γαλλικού θεάτρου στη στροφή του αιώνα βλ. μεταξύ άλλων Gérard Lieber, «L'auteur, un statut controversé», στο: Robert Abirached (επιμ.), *Le théâtre français du XXe siècle*, L'avant-Scène Théâtre, Paris 2011, σ. 63-68, Gérard Gengembre, «Le théâtre de la fin du siècle

γάλλοι, όμως, είχον αρχίσει να απελπίζωνται [γιατί] η γαλατική ευθυμία εσίγησε»,[12] σημειώνει ο αθηναϊκός τύπος. Ιδιαίτερα γνωστός στον κύκλο της γαλλικής διανόησης της εποχής του,[13] ο συγγραφέας από την Προβηγκία, με τα ευτράπελα στιγμιότυπα από τη ζωή των συμπατριωτών του και τα αιώνια τρίγωνα, θα προσπαθήσει να επαναφέρει το γέλιο στα χείλη τους.

Ο Capus καταφέρνει, χωρίς ίχνος ταξικών υπαινιγμών ή ιδεολογικών συνθημάτων, να κερδίσει το ενδιαφέρον του κοινού. Η θεατρική γραφή του εκμεταλλεύεται τη δημοσιογραφική εμπειρία του: εναργείς διάλογοι, άρτιες εκφράσεις, άμεσες και ακριβείς απαντήσεις, βιτριολικές ατάκες[14] διατρέχουν τα κείμενά του. Η παρατηρητικότητα, το λεπτό χιούμορ και η αβίαστη σκηνική γλώσσα τού επιτρέπουν να αστειευτεί ή να ειρωνευτεί τους συμπολίτες του και τις καταστάσεις στις οποίες εμπλέκονται,[15] να δημιουργήσει αναγνωρίσιμους τύπους και να προβάλλει σκανδαλιστικές λεπτομέρειες της ζωής τους ακολουθώντας, πάντα, τις συμβάσεις του βουλεβάρτου. Οι ευρηματικές λύσεις του δεν

(1870-1900)» και Maryse Souchard, Marc Favier, «Le naturalisme, le symbolisme et le populisme: vers la modernité du XXe siècle (1887-1924)», στο: Alain Viala (επιμ.), *Le théâtre en France*, Presses Universitaires de France, 2009, σ. 363-377 και σ. 393-403 αντίστοιχα.

12 Ίων, «Ο Καπύς», εφημ. *Εμπρός*, 23 Αυγούστου 1902.

13 Ο Proust, στο *Αναζητώντας τον Χαμένο χρόνο*, αναφέρεται στον Capus συγκρίνοντάς τον με τον Maeterlinck. «M.de Chevregny presumably represented a considerable sector of opinion when he dismissed Pelléas as "insignifiant" (II, 1086) and preferred a less avant-garde production. "En revanche au Gymnase, on donne la Châtelaine" (II, 1087)», Gareth H. Steel, *Chronology and Time in A la Recherche Du Temps Perdu*, Librairie Droz, Genève 1979, σ. 103. Αυτή η παράσταση της *Πυργοδέσποινας* είναι μεταγενέστερη αφού, για πρώτη φορά, ανέβηκε στο θέατρο "Renaissance".

14 William H. Scheifley, «Alfred Capus», *The Modern Language Journal* 6 (1923), σ. 321. http://www.jstor.org/stable/313566 (ημερομηνία πρόσβασης 11 Νοεμβρίου 2014).

15 Phillip Ogden, «A Phase of the Modern French Drama: Alfred Capus», *The Sewanee Review* 28 (1920), σ. 1-18, http://www.jstor.org/stable/27533276 (ημερομηνία πρόσβασης 11 Νοεμβρίου 2014).

αξιολογούν αρνητικά τις εξελίξεις ούτε ανατρέπουν την αστική ευδαιμονία.[16]

Η πρώτη γνωριμία των Αθηναίων με τον συγγραφέα γίνεται στην αρχή του 20ού αιώνα από τη Νέα Σκηνή του Κωνσταντίνου Χρηστομάνου,[17] ο οποίος επιστρατεύει τις βουλεβαρδιέρικες κωμωδίες για να ανακάμψει οικονομικά ο θίασος. Η τρίπρακτη κωμωδία ηθών *Ο κύριος Μπρινιόλ και η κόρη του* (*Brignol et sa Fille*, 23 Αυγούστου 1902), ανεβαίνει ενάμιση χρόνο μετά την παρουσία του έργου στη σκηνή του θεάτρου Odéon.[18] Η συμπεριφορά του ψεύτη και απατεώνα Μπρινιόλ, οι δικαιολογίες της συζύγου του για την απαράδεκτη στάση του και οι αντιδράσεις της κόρης του, που απομακρύνει με τον τρόπο της τους πιστωτές του πατέρα της όχι μόνο δεν καταδικάζονται αλλά αντίθετα ανταμείβονται με τον πετυχημένο γάμο της κοπέλας. Με μία δόση υπερβολής, ο συγγραφέας Jules Lemaître θεωρεί ότι ο Μπρινιόλ, μολονότι ανήκει στην ίδια κατηγορία χαρακτήρων με τον Αρνού από την *Αισθηματική Αγωγή* του Flaubert, τον Μικάουμπερ του *Ντέιβιντ Κόπερφιλντ* του Dickens και τον γερο-Έκνταλ από την *Αγριόπαπια* του

16 Για την σχέση του συγγραφέα με την αστική τάξη βλ. Carlos M. Noel, *La bourgeoisie française et l'œuvre de M. A. Capus*, Société française d'imprimerie et de librairie, Paris 1909, https://archive.org/details/labourgeoisiefra00no (ημερομηνία πρόσβασης 10 Νοεμβρίου 2014).

17 Οι πληροφορίες για τις γαλλικές παραστάσεις αντλούνται από την Εθνική Βιβλιοθήκη της Γαλλίας http://data.bnf.fr/12090258/alfred_capus/ (ημερομηνία πρόσβασης 5 Νοεμβρίου 2014). Στη διατριβή της Βασιλικής Παπανικολάου, *Η συμβολή της Νέας Σκηνής στην εξέλιξη του νεοελληνικού θεάτρου*, Τομέας Θεατρολογίας-Μουσικολογίας, Τμήμα Φιλολογίας, Φιλοσοφική Σχολή, Πανεπιστήμιο Κρήτης, Ρέθυμνο, 2011 υπάρχουν αναλυτικά στοιχεία για τα έργα και τις παραστάσεις του συγγραφέα, που ανέβηκαν στη Νέα Σκηνή.

18 Το έργο παίζεται πρώτη φορά στο Théâtre du Vaudeville, σε παράσταση για συνδρομητές (23 Νοεμβρίου 1894). Για το ευρύ κοινό ανεβαίνει στο Odéon-Théâtre de l'Europe (22 Οκτωβρίου 1901) με τους Marie-Thérèse Pierat (Cécile Brignol), Bouthors (Brignol) και Charles Siblot (Valpierre).

Ibsen,[19] διατηρεί την αυτονομία του. Τα σχόλια στον αθηναϊκό τύπο για τα θεματικά μοτίβα του έργου είναι ανύπαρκτα και περιορίζονται στην ενδυματολογική εμφάνιση της Κυβέλης Αδριανού. Δύο χρόνια αργότερα, με αφορμή την τιμητική της νεαρής ηθοποιού με το ίδιο έργο, η κριτική εξακολουθεί ν' αδιαφορεί για το κείμενο και την παράσταση στρέφοντας το ενδιαφέρον της αποκλειστικά στην «νεαρωτέραν και με το ροδινότερον μέλλον πρωταγωνίστριαν της Νέας Σκηνής».[20]

Με την ίδια περίπου χρονική απόσταση από την γαλλική πρεμιέρα,[21] ανεβαίνουν *Οι σύζυγοι της Λεοντίνης* (*Les maris de Leontine*, 27 Οκτωβρίου 1903), μια τρίπρακτη κωμωδία, με τολμηρό τίτλο, «υπέρ το δέον αλατισμένη με γαλλικόν άλας ώστε να οδηγήσουν εις αυτήν τας κόρας των οι πατέρες και αι μητέρες».[22] Οι γαλλομαθείς Αθηναίοι έχουν ήδη παρακολουθήσει το έργο στο «Βασιλικό Θέατρο» από τον περιοδεύοντα θίασο του Charles Baret και της Cécile Sorel (31 Δεκεμβρίου 1902) και οι εντυπώσεις δεν είναι ιδιαίτερα θετικές καθώς υιοθετούν την γνωστή πολεμική εναντίον του συγκεκριμένου είδους. «Σπανίως έργον περιέχει χαρακτήρας τοσούτον αναληθείς, υπόθεσιν τόσον περιωρισμένη, δράσιν τόσον ασυνάρτητον, εάν υπάρχη δράσις, λύσιν τόσον κακώς παρεσκευασμένην».[23] Οι ερωτικές αναζητήσεις της επιπόλαιας νεαρής Λεοντίνης, που συνεχίζονται και μετά το διαζύγιό της στο σπίτι του πρώην συζύγου της είναι πρόκληση για τα ήθη της αθηναϊκής κοινωνίας αλλά ταυτόχρονα αποτελούν και μια μοναδική

19 Jules Lemaître, «Alfred Capus. Vaudeville: *Brignol et sa Fille*, comédie en trois actes de M. Alfred Capus» στο: *Impressions de Théâtre*: neuvième série, http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/critique/lemaitre_impressions-09/body-18 (ημερομηνία πρόσβασης 4 Απριλίου 2015).

20 Τιμ. Σταθ. [Σταθόπουλος], «Κυβέλη Μυράτ», εφημ. *Ακρόπολις*, 27 Αυγούστου 1904.

21 Η πρώτη παράσταση ανεβαίνει στο Théâtre des Nouveautés (14 Φεβρουαρίου 1900) με τους Alexandre Germain (Adolphe Dubois), Armande Cassive (Léontine) και Joseph Torin (Baron de la Jambière).

22 «Θέατρα», εφημ. *Αθήναι*, 31 Δεκεμβρίου 1902.

23 «*Οι σύζυγοι της Λεοντίνης*», εφημ. *Το Άστυ*, 1 Ιανουαρίου 1903.

εμπειρία για τους «αδαείς» θεατές, όπως μαρτυρούν οι συνεχείς επαναλήψεις του έργου.

Η τετράπρακτη κωμωδία *Ο Αντίπαλος* (*L'adversaire*, 5 Ιουνίου 1905),[24] προϊόν συνεργασίας του Capus με τον Emmanuel Arène, ανεβαίνει, επίσης, στη Νέα Σκηνή. Η πρεμιέρα γίνεται αμέσως μετά το πενθήμερο εθνικό πένθος για τη δολοφονία του πρωθυπουργού Θόδωρου Δηλιγιάννη και τα σχόλια είναι ανύπαρκτα. Δύο χρόνια μετά, όταν η Νέα Σκηνή έχει κλείσει, πλέον, τον κύκλο της, τη σκυτάλη παίρνει το «Βασιλικό Θέατρο» (13 Νοεμβρίου 1907). Η σύγχυση, που επικρατεί στον θεατρικό κόσμο, φαίνεται από τον χαρακτηρισμό «δράμα»,[25] που υπάρχει στο πρόγραμμα της παράστασης και «κοινωνικό δράμα», που του αποδίδει ο συγγραφέας Άγγελος Τανάγρας,[26] αγνοώντας το αντίστοιχο «comédie» των ίδιων των δημιουργών του. Ο εκ των πρωταγωνιστών Μήτσος Μυράτ, μεταφέροντας τη συγγραφική άποψη, το εντάσσει στις «κομεντί» με κοινωνικό περιεχόμενο, με πολύ καλογραμμένους ρόλους και για τους «πιο απαιτητικούς και φιλόδοξους ηθοποιούς σ' αμφότερα τα φύλα».[27] Το πλεονέκτημά του, μάλιστα, εντοπίζεται στην γνωριμία των θεατών με όλα τα πρόσωπα από τις πρώτες σκηνές του. Όταν το έργο περιλαμβάνεται στο ρεπερτόριο του θιάσου της Μαρίκας Κοτοπούλη (29 Απριλίου 1910), οι ενστάσεις για τη θεματολογία του γίνονται εντονότερες. Η Μαριάννα, που απατά τον πλούσιο δικηγόρο σύζυγό της και η ανοχή του τελευταίου, μολονότι γνωρίζει την ύπαρξη του εραστή, είναι «ξένη από την κοινωνίαν

24 Η πρώτη παράσταση ανεβαίνει στο Théâtre de la Renaissance (23 Οκτωβρίου 1903) με τους Lucien Guitry (Maurice Darlay) και Marthe Brandès (Marianne Darlay). Το κείμενο δημοσιεύεται στο περ. *L'Illustration Théâtrale*, Supplément au n° 3177 (1904).

25 Γιώργος Ανεμογιάννης, *Μαρίκα Κοτοπούλη. Η φλόγα*, Μουσείο και Κέντρο Μελέτης του Νεοελληνικού Θεάτρου, Αθήνα 1994, σ. 86.

26 Άγγελος Τανάγρας, «Θεατρικαί σελίδες, *Ο Αντίπαλος*», εφημ. *Αθήναι*, 15 Νοεμβρίου 1907.

27 Μήτσος Μυράτ, Ο Μυράτ κ' εγώ. Πενήντα χρόνια ζωή και θέατρο, Αθήναι 1950, σ. 47.

μας».[28] Το έργο έχει αναμενόμενη πλοκή, αφού ο θεατής «προμαντεύη πότε θα έμβη ο εραστής της συζύγου δια να κάμη το πλέον τετριμμένον κόρτε, πότε θ' αποσυρθή αυτός δια να εισέλθη ο σύζυγος και να υποπτευθή ή να επιπλήξη, εις ποίαν πράξιν θα πέση η αρετή της συζύγου».[29] Οι κριτικοί δεν συμφιλιώνονται με τα μοτίβα της κλασικής συνταγής του είδους, που ανατρέπουν την προκατασκευασμένη εικόνα των ιδανικών οικογενειακών σχέσεων.

Η τετράπρακτη κωμωδία *Οι δύο τρόποι* (*Les deux écoles*, 20 Ιουνίου 1905)[30] είναι το δεύτερο έργο του συγγραφέα που ανεβαίνει μέσα σ' ένα δεκαπενθήμερο στη Νέα Σκηνή και μαζί με τους *Συζύγους της Λεοντίνης*, που επαναλαμβάνονται, δημιουργούν ένα μικρό φεστιβάλ Capus. Το διαζύγιο της Εριέττης από τον Εδουάρδο, που κυνικά ομολογεί ότι «όταν μια γυναίκα του κύκλου μας θέλει ν' απατήσει τον άνδρα της πέφτει πάνω μου» (πράξη I, σκηνή IX) καθώς και η απιστία του επόμενου συντρόφου της, γνωστό και επαναλαμβανόμενο μοτίβο, φαίνεται να κούρασε τους θεατές. Βεβαίως, «η διδασκαλία του έργου… ήτο άμεμπτος»[31] αλλά, όπως σημειώνει ο Μ. Μυράτ: «παίζαμε τις *Δύο Σχολές* του Capus και διάφορες άλλες κομεντί στα ίδια αχνάρια. Αλλά το κοινόν σαν νάχε βαρεθή τα λεπτεπίλεπτα παριζιάνικα έργα».[32] Ο ενθουσιασμός για την επιλογή των βουλεβάρτων μετριάζεται με την πάροδο του χρόνου ενώ η καλαισθησία του Χρηστομάνου και τα μοντέλα των πρωταγωνιστριών δεν αρκούν για να αυξηθούν οι εισπράξεις.

Η τετράπρακτη *Πυργοδέσποινα* (*La Châtelaine*, 14 Νοεμβρίου 1906) είναι η επιλογή του Βασιλικού Θεάτρου τέσσερα χρόνια μετά

---

28 ΝΙΚ., «Περί τον *Αντίπαλον*», εφημ. *Καιροί*, 30 Απριλίου 1910.

29 Πολύβιος Δημητρακόπουλος, «Θεατρική Επιθεώρησις. Νέα Σκηνή, *Ο Αντίπαλος*», εφημ. *Αθήναι*, 4 Μαΐου 1910.

30 Η πρεμιέρα του έργου στο Théâtre des Variétés (28 Φεβρουαρίου 1902) με τους Albert Brasseur (Edouard Maubrun), Eve Lavallière (Estelle), Jeanne Granier (Henriette Maubrun).

31 «Θέατρα», εφημ. *Αθήναι*, 22 Ιουνίου 1905.

32 Μήτσος Μυράτ, *Η ζωή μου*, Αθήναι 1928, σ. 253.

την γαλλική πρεμιέρα.[33] Οι γαλλοτραφείς Αθηναίοι είχαν την τύχη να γνωρίσουν το έργο με την πρώτη διδάξασα, την Jane Hading, όταν «η ωραία Γαλάτις, η συνενούσα μετά της τέχνης ολόκληρον την καλλονήν της μορφής και του σώματος»,[34] περιλαμβάνει την ελληνική πρωτεύουσα στους σταθμούς της καλλιτεχνικής περιοδείας της (Βασιλικό Θέατρο, 28 Ιανουαρίου 1904). Δύο χρόνια μετά, ο αγώνας της κυρίας Ντερίβ να πάρει διαζύγιο από έναν σύζυγο, που σπατάλησε την περιουσία της και να ξαναφτιάξει τη ζωή της, γίνεται γνωστός και στο ευρύ κοινό. «Ρομάντζο θελκτικώτατο με το οποίο μπορεί κανείς να περάση ωραία βραδυά. Τίποτε περισσότερο αλλά και τίποτε ολιγώτερο».[35] Ένας συγγραφέας «που ούτε προβλήματα θέτει ούτε θεωρίας διδάσκει» αλλά «είναι καλός ζωγράφος δια την σκηνήν, έχων αρκετήν δόσιν ταλάντου γελοιογράφου»,[36] υποστηρίζει η κριτική σ' αυτήν την πρώτη παρουσίασή του με πρωταγωνίστρια την Ελεωνόρα Λοράνδου. Μεγάλο μειονέκτημα της παράστασης η μετάφραση, η οποία πλήττει το πρωτότυπο: «κατεβρόχθισε την προίκα μου τεμάχιον προς τεμάχιον [J'ai abandonné ma dot morceau par morceau] και έλαβον την δεξιάν όχθην του Λίγηρος και ήλθον μέχρις εδώ [Je suis venue par voiture par le bord de la Loire, πράξη I, σκηνή VI]».[37] Ο ρεαλισμός του βουλεβάρτου, όταν δεν

33 Η πρώτη παράσταση στο Théâtre de la Renaissance (25 Οκτωβρίου 1902) με τους Lucien Guitry (André Jossan), Jane Hading (Thérèse de Rive) και Abel Tarride (Gaston de Rive). Σκηνοθεσία: Firmin Gémier.

34 «Η Ζαν Άδιγκ», εφημ. *Αθήναι*, 26 Ιανουαρίου 1904.

35 Τ. Σς, «Αθηναϊκά. *Η Πυργοδέσποινα*», εφημ. *Ακρόπολις*, 15 Νοεμβρίου 1906.

36 Χ., «Από τα θέατρα. *Η Πυργοδέσποινα*», εφημ. *Εστία*, 15 Νοεμβρίου 1906.

37 Όπ.π. Η μετάφραση αποδίδεται από τον Α. Ανδρεάδη και τον Γ. Σιδέρη στον Άγγελο Βλάχο. Η Κωνσταντίνα Γεωργιάδη στη διδακτορική της διατριβή *Η συμβολή του Άγγελου Βλάχου στη διαμόρφωση του νεοελληνικού θεάτρου στα τέλη του 19ου και στις αρχές του 20ού αιώνα*, Ρέθυμνο 2006, σ. 130 υποστηρίζει ότι δεν διασταυρώνεται από άλλες πηγές η πληροφορία αυτή. Η γλώσσα και το ύφος των αποσπασμάτων, που παραθέτει ο τύπος της εποχής, συγκλίνουν σ' αυτήν την άποψη. Το μεταφρασμένο απόσπασμα προέρχεται από την ίδια σκηνή αλλά παρεμβάλλονται και άλλοι διάλογοι μεταξύ της πρώτης και δεύτερης ατάκας. Ή ο κριτικός δεν αποδίδει

αποδίδεται σε ρέουσα γλώσσα, κινδυνεύει ν' αποδυναμωθεί. Η παράσταση επαναλαμβάνεται στην ίδια αίθουσα (3 Ιανουαρίου 1908), τον πρωταγωνιστικό ρόλο επωμίζεται, πλέον, η Μαρίκα Κοτοπούλη αλλά τα σχόλια δεν διαφοροποιούνται.



Στήλη στην είσοδο του θεάτρου Renaissance για να θυμίζει στους επισκέπτες την πρώτη παράσταση της *Πυργοδέσποινας*.

Η τρίπρακτη κωμωδία *Ο κύριος Πιεγκουά* (Monsieur Piégois, 9 Ιανουαρίου 1908), τρία χρόνια μετά το πρώτο ανέβασμά του στη γαλλική πρωτεύουσα,[38] παίζεται στη σκηνή του Βασιλικού Θεάτρου και χαρακτηρίζεται, πάλι, δράμα παρά τη θέληση του συγγραφέα. Η ιστορία του τυχοδιώκτη Πιεγκουά, που εγκαταλείπει τις σπουδές στην ιατρική και καταλήγει ιδιοκτήτης καζίνο και σεβαστό πρόσωπο σε μια μικρή επαρχιακή πόλη της Γαλλίας εντυπωσιάζει τον ομότεχνό του Γεώργιο Τσοκόπουλο, ο οποίος θεωρεί ότι «όχι πλέον άνθρωποι αλλά τάξεις ολόκληροι και όχι άτομα αλλά ιδέαι παρατάσσονται με δύναμιν και με

σωστά το απόσπασμα και συνδέει αυθαίρετα δύο διαφορετικά σημεία, που τον ενόχλησαν ή γίνονταν περικοπές στο πρωτότυπο.

38 Η πρώτη παράσταση στο Théâtre de la Renaissance (5 Απριλίου 1905) με τους Lucien Guitry (Monsieur Piégois), Marthe Brandès (Henriette Audry) και Alexandre-Charles Arquillière (Jantel). Το κείμενο δημοσιεύεται στο *L'Illustration théâtrale* 13 (1905).

ορμήν».[39] Η διαφθορά της τοπικής αυτοδιοίκησης, οι συγκρούσεις με την κεντρική εξουσία και ένας δυνατός έρωτας, που «έχει μιαν τοιαύτην αρχιτεκτονικήν ωραιότητος, τρυφερότητος, ευγενείας, ώστε ο θεατής συγκινείται βαθύτατα, σκεπτόμενος ότι προ ολίγου είδε τον ήρωα του έρωτος ικανόν μόνον δια την ποταπότητα του ασυνειδήτου χρηματισμού και των αισχροκερδών υπολογισμών»[40] κεντρίζουν το ενδιαφέρον του κοινού στη νέα αυτή, διαφοροποιημένη θεματικά, παραγωγή έργου του Capus.

Η Μαρίκα Κοτοπούλη επανέρχεται στον Capus με τα *Χελιδόνια* (*Passagères*, 25 Μαΐου 1909),[41] την ιστορία του Ροβέρτου Βαντέλ, ενός συζύγου με πολλές αδυναμίες, που υποκύπτει εύκολα στις προκλήσεις του άλλου φύλου. Παρά τις απίθανες δικαιολογίες, που επικαλείται, η γυναίκα του συγχωρεί τα παραστρατήματά του θεωρώντας ότι αυτές οι ερωμένες είναι περαστικές ή χελιδόνια, όπως προτίμησε ο μεταφραστής. Ο Γρ. Ξενόπουλος εκτιμά ότι το έργο διαθέτει «ποικιλίαν τύπων και χαρακτήρων αληθινών», εν τούτοις διαπιστώνει ότι δεν είναι εύκολο να ενθουσιάσει το κοινό της «“Νέας Σκηνής”, το οποίον διαρκώς ζητεί τα *Παναθήναια*» ούτε «μπορεί να [το] κάμη να λησμονήση ολίγον τη Νέα Γυναίκα».[42] Οι συγκριτικές προκρίσεις ανάμεσα στη δυναμική φεμινίστρια της επιθεώρησης που καπνίζει και ψηφίζει και την υπερβολικά ανεκτική σύζυγο του Capus κλίνουν υπέρ της πρώτης αφού οι ανερχόμενες κοινωνικά αστές διεκδικούν περισσότερα δικαιώματα και δεν έχουν διάθεση να αντιμετωπίσουν με επιείκεια την προδοσία. Υπάρχει, προφανώς, μια ειδολογική προτίμηση αλλά και μια διαφορε-

39 Γεώργιος Β. Τσοκόπουλος, «Θεατρική Εβδομάς. Καπύς. *Ο κύριος Πιεγκουά*. Δράμα», εφημ. *Αθήναι*, 11 Ιανουαρίου 1908.

40 «Θέατρα. Βασιλικόν», εφημ. *Σκριπ*, 9 Ιανουαρίου 1908.

41 Το έργο ανεβαίνει για πρώτη φορά στο Théâtre de la Renaissance (9 Οκτωβρίου 1906) με τους Lucien Guitry (Robert Vandel), Juliette Darcourt (Amélie Vandel), Félix Huguenet (La Herche), Jeanne Cheirel (Adrienne) και Henriette Roggers (Hortense Vilmenard). Το κείμενο της παράστασης δημοσιεύεται στην *L'Illustration théâtrale* 43 (1906).

42 Γρηγόριος Ξενόπουλος, «Θεατρική Επιθεώρησις», εφημ. *Αθήναι*, 28 Μαΐου 1909.

τική αντίληψη για τη διαλλακτική αντιμετώπιση της απιστίας, γι' αυτό τελικά «τα *Χελιδόνια* δεν έκτισαν φωλιά».[43]

Την επόμενη χρονιά ο Capus επιλέγεται από τον θίασο της Κυβέλης και όχι της Κοτοπούλη, όπως εσφαλμένα σημειώνει ο Γιάννης Σιδέρης.[44] Η τρίπρακτη κωμωδία *Είναι άγγελος* (*Un ange*, 15 Ιουλίου 1910) παίζεται για πρώτη φορά στην Ελλάδα ένα μόλις χρόνο μετά την γαλλική πρεμιέρα,[45] στο θέατρο Βαριετέ. Η παράσταση ανεβαίνει αμέσως μετά την σύγκρουση της πρωταγωνίστριας με τον Γρηγόριο Ξενόπουλο για τον *Πειρασμό* και η επιλογή του έργου σχολιάζεται με δηκτικό τρόπο: «Επειδή το "Βαριετέ" υπέφερε πολλά με τον *Πειρασμόν* μετανοήσαν κατέφυγεν εις τον *Άγγελον*».[46] Η νεαρή Αντουανέτα, που εγκαταλείπει την οικογενειακή εστία, ακολουθεί τους εραστές της και τελικά επιστρέφει στην αγκαλιά ενός παλιού φίλου δεν συμβαδίζει, προφανώς, με τα εγχώρια ήθη. «Είναι έργον κομψόν, έξυπνον, αλλ' εικονίζει τοσούτον την οικογενειακήν αποσύνθεσιν ώστε ν' αποβαίνη επικίνδυνον».[47] Ο αστικός μύθος της οικογενειακής ευτυχίας δοκιμάζεται αλλά οι σχολιαστές δεν είναι πρόθυμοι να το αποδεχθούν. Ο *Πειρασμός*, που διαδέχεται τον *Άγγελο*, μετά την αποκατάσταση των σχέσεων της πρωταγωνίστριας με τον συγγραφέα, μολονότι θίγει συζυγικές περιπέτειες, αντιμετωπίζεται διαφορετικά γιατί θριαμβεύει η οικογένεια.

43 Ρ. Π., «*Τα Χελιδόνια*», εφημ. *Εστία*, 26 Μαΐου 1909.

44 Ο Γιάννης Σιδέρης, παρασυρμένος προφανώς από τον τίτλο, αποδίδει στον Capus και το έργο *Ο καλός μας άγγελος* (3 Μαΐου 1910) με την Κοτοπούλη ταυτίζοντάς το με το *Un ange* του συγγραφέα (*Ιστορία του Νέου Ελληνικού Θεάτρου*, τ. 1ος, 1794-1908, Μουσείο και Κέντρο Μελέτης του Ελληνικού Θεάτρου, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα 1990, σ. 240). Στην πραγματικότητα πρόκειται για το *L'Ange gardien* του André Picard, όπως μαρτυρεί το πρόγραμμα της παράστασης (Ανεμογιάννης, *Μαρίκα Κοτοπούλη,* όπ.π., σ. 111).

45 Το έργο ανεβαίνει στο Théâtre des Variétés (14 Δεκεμβρίου 1909) με τους Albert Brasseur (Saintfol), Max Dearly (Lebelloy) και Ève Lavallière (Antoinette). Το έργο δημοσιεύεται στην *L'Illustration Théâtrale* 137 (1910).

46 «Πεννιές», εφημ. *Εμπρός*, 18 Ιουλίου 1910.

47 «Γράμματα και Τέχναι», περ. *Πινακοθήκη* 114 (1910), σ. 126.

Μια ακόμη πρωταγωνίστρια διεκδικεί τον Capus την επόμενη χρονιά, στο θέατρο της Ομόνοιας. Η Ροζαλία Νίκα επιλέγει ένα κείμενο, που ανήκει στην παλαιότερη παραγωγή του, την τρίπρακτη κωμωδία *Στας 3…* (*Petites folles*, 10 Ιουνίου 1911).[48] Η επιθυμία της κυρίας Βαρινουά να συναναστραφεί με την καλή κοινωνία μετά τον γάμο των θυγατέρων της, μια εμπλοκή του γαμπρού της σε μονομαχία, που ορίζεται στις 3, ταυτόχρονα με το ραντεβού της κόρης της με τον εραστή της, αποτελούν για μια ακόμη φορά αρνητικά πρότυπα συμπεριφοράς. Η παράσταση δεν γνωρίζει επιτυχία και πολύ γρήγορα παραχωρεί τη θέση της στην επανάληψη των *Παναθηναίων 1910*. Η επιθεώρηση αποδεικνύεται, τελικά, ιδιαίτερα σκληρός αντίπαλος για τον γάλλο συγγραφέα.

Την πρώτη αυτή δεκαετία του 20ού αιώνα, η κριτική δεν αντιλαμβάνεται τη χιουμοριστική αντιμετώπιση των σύγχρονων προβλημάτων και απορρίπτει τις θέσεις του συγγραφέα για την διαχείριση των οικογενειακών κρίσεων. Αντίθετα, ασχολείται υπερβολικά με τα κοστούμια των παραστάσεων χωρίς να εξετάζεται αν η συγκεκριμένη πρόταση υποστηρίζει το πνεύμα του δημιουργού. Από την Κυβέλη, «χαριεστάτη εν τη λευκή και δια κυανών ταινιών πεποικιλμένη καλαισθήτω εσθήτι»[49] στον *Μπρινιόλ και την κόρη του* έως τις πανάκριβες «τουαλέττες τεσσάρων χιλιάδων δραχμών… μια τουαλέττα ροζ, μία από λευκήν δαντέλαν, μία με αργυρά τρίχαπτα [και] μία redingote με χρυσά γαλόνια» της Κοτοπούλη στον *Αντίπαλο* αλλά και το «χρυσό τούλι, η μεταξίνη μουσελίνα, τα μαύρα παγιετέ»[50] της Λόλας Δράκου στην ίδια παράσταση, τις «γοτθικού ρυθμού τουαλέτας»[51] της Ελένης Φυρστ στην *Πυργοδέσποινα* και την αποτυχημένη «εκλογήν της κόκκινης τουαλέτας»[52]

48 Η πρεμιέρα του έργου στο Théâtre des Nouveautés (3 Οκτωβρίου 1897) με τους Alexandre Germain (Bridel), Marcelle Vender (Lucienne), Marguerite Macé-Montrouge (Madame Varinois).

49 «Τα θέατρα», εφημ. *Ακρόπολις*, 24 Αυγούστου 1902.

50 «Τουαλέττες», εφημ. *Καιροί*, 13 Νοεμβρίου 1907.

51 Χ., «Από τα θέατρα. *Η Πυργοδέσποινα*», όπ.π.

52 Ρ. Π., «Από τα θέατρα. *Τα Χελιδόνια*», εφημ. *Εστία*, 26 Μαΐου 1909.

της Κοτοπούλη στα *Χελιδόνια*, οι κωμωδίες του Capus δίνουν, απλώς, την ευκαιρία στην παρουσίαση των νεότερων τάσεων της υψηλής ραπτικής.

Οι επιλογές των πρωταγωνιστριών, επομένως, δεν επηρεάζονται μόνον από τη φήμη του συγγραφέα αλλά από την δυνατότητα παρουσίασης μοντέλων των παρισινών οίκων μόδας. Η πληροφορία του Ανδρέα Ανδρεάδη αποκαλύπτει την ανυπαρξία ενός καλλιτεχνικού οράματος και μιας ενιαίας σκηνογραφικής γραμμής: «Η *Σατελαίν* [*Πυργοδέσποινα*] του επιδιώκοντος την απλότητα και την φυσικότητα Καπύς ανεβιβάσθη σαν να ήτο ρωμαντική κωμωδία του Φεγιέ ή του Ονέ. Ευρίσκω σχετικώς στα χαρτιά μου μίαν χαρακτηριστικήν σημείωσιν: Στο Παρίσι ο Γκιτρύ και η Ζαν Αδίγκ έπαιζαν την δευτέραν πράξιν ντυμένοι όπως άνθρωποι του κόσμου που βρίσκονται στην εξοχήν, ο ένας ρεμπούμπλικα και γκρίζο σακάκι, η άλλη μ’ ένα κομψότατο αλλ’ απλούστατο μπεζ κοστούμι. Στας Αθήνας ο Φυρστ ενεφανίζετο εν τη περιβολή του *Αρχισιδηρουργού* (ψηλό καπέλλο με ρεδιγκότα) και η κυρία Λοράνδου απήστραπτε σαν σειρήν σ’ ένα φαντακτερό και γεμάτο παγιέττες πολυτελές φόρεμα σαλονιού».[53] Η παρατήρηση αυτή μαρτυρεί την άγνοια στοιχειωδών κανόνων για τη λειτουργικότητα ενός θεατρικού κοστουμιού. Ο ρεαλισμός του είδους, έτσι, παρεξηγείται και μεταφέρεται μια εσφαλμένη εικόνα στο κοινό, που ταυτίζει το θέαμα με σύγχρονη επίδειξη μόδας.

Τα έργα αυτού του τύπου προϋποθέτουν, επίσης, την άριστη γνώση του savoir vivre και τη συμμετοχή ηθοποιών που κινούνται «στο σαλόνι ως χελώνες μέσα εις το καβούκι των».[54] Δεν συμβαίνει, όμως, αυτό συχνά γι’ αυτό επισημαίνεται ότι «δεν ομιλεί κανείς εις μίαν κυρίαν με τας χείρας εις τα θυλάκια του πανταλονιού», καθώς και ότι «εις tête a tête ο κύριος δεν κάθηται ποτέ με το ένα πόδι επί του άλλου».[55] Μια παραγωγή που δεν φείδεται δαπανών μπορεί να καλύψει τις ενδυ-

53 Ανδρέας Μιχ. Ανδρεάδης, *Το Βασιλικόν Θέατρον (1901-1908)*. Διάλεξις γενομένη εις τον Σύλλογον Παρνασσόν τη 10 Ιανουαρίου 1933, Τζάκας, Δελαγραμμάτικας & Σία, Αθήναι 1933, σ. 35.

54 Τ. Σς, «Αθηναϊκά. *Η Πυργοδέσποινα*», όπ.π..

55 Τανάγρας, «Θεατρικαί σελίδες. *Ο Αντίπαλος*», όπ.π.

ματολογικές επιταγές των έργων και τις απαιτήσεις της πλατείας για εντυπωσιακό θέαμα. Στην περίπτωση των κανόνων καλής συμπεριφοράς, όμως, η γνώση τους προαπαιτείται για μια πειστική απόδοση της καθημερινότητας των σαλονιών.

Οι καταθέσεις του Capus ασκούν μεγάλη γοητεία στις ελληνίδες πρωταγωνίστριες. Μολονότι στη Γαλλία οι επιτυχίες του συνδέονται με την ερμηνεία του Lucien Guitry, στην αθηναϊκή σκηνή οι γυναίκες ηθοποιοί είναι αυτές, που εντάσσουν τα κείμενά του στο ρεπερτόριό τους με μικρή χρονική απόκλιση από την παρισινή πρεμιέρα και τα επαναλαμβάνουν σε τακτά χρονικά διαστήματα. Ο ανταγωνισμός της Κυβέλης και της Κοτοπούλη, άλλωστε, συντηρείται, συχνά, με όχημα τις ηρωίδες του. Ιδιαίτερα προβεβλημένος στην πατρίδα του και γνωστός στο αστικό κοινό της ελληνικής πρωτεύουσας,[56] που ενημερώνεται από την *Illustration théâtrale* για τη θεατρική κίνηση της Πόλης του Φωτός, αποτελεί, προφανώς, σημαντικό παράγοντα καλλιτεχνικής και εμπορικής επιτυχίας την πρώτη αυτή δεκαετία του 20ού αιώνα.

Αντίθετα, οι έλληνες συγγραφείς, ενοχλημένοι από τον ανταγωνισμό και τη στροφή των θεατών προς το βουλεβάρτο, αντιμετωπίζουν τον Capus επιφυλακτικά, όπως άλλωστε και όλους τους συναδέλφους του, μολονότι έχουν ακολουθήσει, σε αρκετά κείμενά τους, τη γαλλική θεατρική παράδοση. Ο Γρηγόριος Ξενόπουλος,[57] όταν ο θίασος της Μαρίκας Κοτοπούλη αρχίζει τις παραστάσεις με την *Μικρή Σοκολατιέρα* (*La Petite chocolatière*) του Paul Gavault και συνεχίζει με τον *Αντίπαλο* του Capus, εκφράζει την έντονη δυσαρέσκειά του: «παντού αλλού, θέατρον έχον αξιώσεις, το οποίον θα ήρχιζε με ξένην φάρσαν, θα

56 Η δημοφιλία του φαίνεται και από την ενημέρωση του θεατρόφιλου κοινού ότι «ο γνωστός δραματουργός Αλφρέδος Καπύς έκαμε συμβόλαιον με τον διευθυντήν του θεάτρου Βαριετέ των Παρισίων. Όπως του δώση και παιχθή εν νέον έργον του εις το θέατρον τούτου κατά την προσεχή άνοιξιν», Ο Ρωμαίος, «Η κίνησις των θεάτρων», εφημ. *Πρωινή*, 4 Ιανουαρίου 1908.

57 Χαρά Μπακονικόλα, «Χρώματα του βωντεβίλ στον Ξενόπουλο», στο: Γιώργος Π. Πεφάνης (επιμ.), *Nulla dies sine linea. Προσεγγίσεις στο έργο του Γρηγορίου Ξενόπουλου*, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα 2007, σ. 253-271.

επροκάλει θύελλαν διαμαρτυριών. Εδώ δεν συγκινείται κανείς… Και όλοι τρέχουν εις το θέατρον, κατευχαριστημένοι που θ' απολαύσουν τα θέλγητρα μιας παρισινής ελαφρότητος».[58] Οι διαπιστώσεις αυτές συνδέονται με την υποδοχή και την εμπορική επιτυχία του είδους καθώς και με την αμφισβήτηση ή και την απόρριψη της εγχώριας θεατρικής παραγωγής. Μήπως, επομένως, οι προθέσεις, οι συγκρίσεις και η απαξίωση δεν είναι τόσο αθώες;

Ο Πολύβιος Δημητρακόπουλος, με ανάλογη επικριτική διάθεση, διαπιστώνει «ότι εθνικωτέρα και ηθικωτέρα είναι μία επιθεώρησις, όσο ηλιθία και αν θεωρηθή, από τον *Roi* [*Roi* των Robert de Flers, Gaston Arman de Caillavet και Emmanuel Arène], την *Μαξίμ* [*La Dame de chez Maxim* του Georges Feydeau] και όλας τας ξεχωριστάς και ηνωμένας κρεβατοκάμαρας». Ιδιαίτερα καυστικός, μάλιστα, με τον *Αντίπαλο* θεωρεί ότι είναι «έργον ανούσιον με ηθικήν θέσιν αηδώς εξεζητημένην».[59] Ακούγονται, πάντως, και περισσότερο νηφάλιες φωνές, όπως του Γεώργιου Τσοκόπουλου, που αντιλαμβάνεται ότι «εκείνο το οποίον χαρακτηρίζει όλα του τα έργα είναι μια ελαφρά ειρωνεία των κοινωνικών συνθηκών, κάποιον πνεύμα αγαθού σοσιαλισμού, αποδοχή φιλοσοφική των όρων της σημερινής κοινωνικής ζωής χωρίς καμμίαν φειδώ των γελοίων και των αδυναμιών της αλλά και χωρίς ανταρτικά κινήματα».[60] Συγγραφείς, που ανήκουν στην ίδια συγγραφική γενιά, γοητεύονται από τα δυτικά θεατρικά πρότυπα και ακολουθούν δρόμους παράλληλους στην επαγγελματική τους πορεία, αισθάνονται αμηχανία με τις απόψεις των γάλλων ομοτέχνων τους και εκφράζουν υπερβολικό συντηρητισμό. Οι ιδεολογικές αυτές αντιφάσεις, η εμμονή στην παραδοσιακή ηθική καθώς και η αδυναμία κατανόησης των νέων αξιών και κανόνων, τούς οδηγεί σε ανυπόστατες κατηγορίες περί διάβρωσης των ηθών και διάλυσης του κοινωνικού ιστού από τους νεότερους εκπροσώπους του βουλεβάρτου.

58 Γρηγόριος Ξενόπουλος, «Τα ελληνικά», εφημ. *Καιροί*, 29 Απριλίου 1910.

59 Δημητρακόπουλος, «Θεατρική Επιθεώρησις. Νέα Σκηνή, *Ο Αντίπαλος*», όπ.π..

60 Τσοκόπουλος, «Θεατρική Εβδομάς. Καπύς, *Ο κύριος Πιεγκουά*, Δράμα», όπ.π.

Οι διαπιστώσεις της γαλλικής κριτικής για τα χαρακτηριστικά της γραφής του Capus, την μοιρολατρική αισιοδοξία του (optimisme fataliste),[61] την τεκμηριωμένη παρατήρηση της ανθρώπινης συμπεριφοράς και την αντιμετώπιση της παραβατικότητας με χιούμορ και ειρωνική διάθεση περνούν απαρατήρητες, σχεδόν, από το σύνολο των ελλήνων σχολιαστών. Η διεισδυτική ματιά του συγγραφέα και μετέπειτα ακαδημαϊκού δεν αξιολογείται σωστά και παρερμηνεύεται, σε ορισμένες περιπτώσεις, το πνεύμα των έργων του αφού χαρακτηρίζονται δράματα, οι κωμωδίες ο *Αντίπαλος* και ο *Κύριος Πιεγκουά*. Παραβλέπεται, επίσης, ο καθοριστικός ρόλος των πρωταγωνιστριών, που προσαρμόζουν στα μέτρα τους τις ιδιαιτερότητες του κειμένου ανατρέποντας τις ισορροπίες της δραματικής γραφής. Οι μεταφραστές, επίσης, «αγνοούντες τόσον την γλώσσαν, εκ της οποίας μεταφράζουν όσον και την γλώσσαν την ελληνικήν»,[62] με τις επιλογές τους συντελούν, συχνά, στην επιφυλακτική πρόσληψη. Ακόμη και το 1958, με την ευκαιρία των 100 ετών από τη γέννησή του, ο Γιώργος Πράτσικας επισημαίνει, αρνητικά, τον εύπεπτο χαρακτήρα της παραγωγής του: «Τα έργα του δεν παρουσιάζουν καμιά δράση, κανένα χαρακτήρα· γύρω από μία υπόθεση λίγο πολύ διασκεδαστική ο συγγραφέας γράφει ένα διάλογο ρηχό, γεμάτο από απρόοπτες “ερωταποκρίσεις”, διανθισμένο με παριζιάνικο πνεύμα και αυτό είναι όλο: το ακροατήριο ακούει, γελάει και… χωνεύει ωραία το φαγητό του!».[63]

Το μέλλον ανήκει στο νατουραλισμό, γράφει ο Zola. «Θα βρούμε τη φόρμα, θα καταφέρουμε ν’ αποδείξουμε ότι υπάρχει περισσότερη ποίηση μέσα στο μικρό διαμέρισμα ενός αστού παρά μέσα σ’ όλα τα άδεια και σαρακοφαγωμένα παλάτια της ιστορίας».[64] Στη βεντετοκρατούμενη

61 René Doumic, «Le théâtre de M. Alfred Capus», *Revue de deux mondes*, 60 (1910), σ. 697-708. http://www.revuedesdeuxmondes.fr/archive/article.php?code=56531 (ημερομηνία πρόσβασης 4 Νοεμβρίου 2014).

62 Σαμπρόλ, «Οι κ.κ. Μεταφρασταί», εφημ. *Εστία*, 23 Ιουνίου 1905.

63 Γιώργος Πράτσικας, «Επέτειοι του 1958: Από τον Gérard de Nerval ως την Anna de Noailles», περ. *Νέα Εστία*, 761 (1959), σ. 402.

64 Emile Zola, *Κείμενα για την κριτική και το θέατρο*, μετάφραση Χαρά Μπακονικόλα - Γεωργοπούλου, Ξένια Γεωργοπούλου, Εκδόσεις του Εικοστού

σκηνή της ελληνικής πρωτεύουσας το μέλλον, στη στροφή του αιώνα, ανήκει στο ανάλαφρο ρεαλιστικό πνεύμα των γαλλικών σαλονιών του βουλεβάρτου έστω και αν η σκηνική πρακτική παραπέμπει σε άλλες εποχές και ρεύματα. Μπορεί να μην υπάρχει ποίηση ούτε οξεία κριτική ματιά και ανατρεπτική διάθεση σε αυτό, είναι, ωστόσο, γνωστό ότι οι «αστοί της Μπέλ Επόκ έβρισκαν το *Κράτος του Ζόφου* του Τολστόι πολύ καταθλιπτικό και την *Έντα Γκάμπλερ* του Ίμπσεν δυσνόητη».[65] Γιατί, λοιπόν, να μην ενθουσιάζονται με την αισιόδοξη τελευταία ατάκα του Μπρινιόλ «Eh bien! vous le voyez… tout s'arrange / Το βλέπετε… όλα διορθώνονται», που τους εφησυχάζει και τους επιτρέπει να γυρίσουν στο σπίτι τους με πολύ καλή διάθεση χωρίς να εκνευρίζονται από αιρετικές αντιλήψεις ή να προβληματίζονται με την αποκρυπτογράφηση των μηνυμάτων της πρωτοποριακής διανόησης;

Οι παραστάσεις που αναφέρονται στο κείμενο:[66]

Ο Μπρινιόλ και η κόρη του (Νέα Σκηνή, Θέατρο Ομονοίας, 23 Αυγούστου 1902), μετάφραση Κ. Ζ. Μακρής, Κυβέλη Αδριανού (Καικίλια), Τηλέμαχος Λεπενιώτης (Κύριος Μπρινιόλ), Πέτρος Λέων (Μπρυνέ), Μήτσος Μυράτ (Μαυρίκιος Βερνώ)

Οι σύζυγοι της Λεοντίνης (Νέα Σκηνή, Δημοτικό Θέατρο Αθηνών, 27 Οκτωβρίου 1903), Κυβέλη Αδριανού (Λεοντίνη), Μήτσος Μυράτ (Αδόλφος Ντυμπουά), Άγγελος Χρυσομάλλης (Βαρώνος Ντε-λα-Ζαμπιέρ), Πέτρος Λέων (Πλαντέν), Νίκος Παπαγεωργίου (Ανατόλ Γκριμάρ)

Πρώτου, Αθήνα 1991, σ. 97.

65 Θόδωρος Χατζηπανταζής, *Διάγραμμα ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2014, σ. 327.

66 Η απουσία προγραμμάτων, λόγω των γνωστών προβλημάτων του Κέντρου Μελέτης και Έρευνας του Ελληνικού Θεάτρου, δεν επιτρέπει την λεπτομερή καταγραφή της ταυτότητας των πρώτων παραστάσεων. Το ΕΛΙΑ, επίσης, δεν διαθέτει προγράμματα των συγκεκριμένων παραστάσεων. Χρησιμοποιήθηκαν, ως πηγές, ο τύπος της εποχής, η διατριβή της Β. Παπανικολάου, οι Γ. Ανεμογιάννης, Γ. Σιδέρης και το Αρχείο της Κυβέλης.

Ο αντίπαλος (Νέα Σκηνή, Θέατρο Ομονοίας, 5 Ιουνίου 1905), Κυβέλη Αδριανού (Μαριάννα Δαρλαί), Μήτσος Μυράτ (Αιμίλιος Σαντραίν), Νίκος Παπαγεωργίου (Μαυρίκιος Δαρλαί), Τηλέμαχος Λεπενιώτης (Μπρεοτέν)

(Βασιλικόν Θέατρον, 13 Νοεμβρίου 1907), μετάφραση: Ι. Καλτής, Μαρίκα Κοτοπούλη (Μαριάννα Δαρλαί), Εδμόνδος Φυρστ (Μαυρίκιος Δαρλαί), Άγγελος Χρυσομάλλης (Σαντραίν), Διονύσιος Βενιέρης (Μπρεοτέν)

(Νέα Σκηνή, Θέατρο Ομονοίας, 29 Απριλίου 1910), Μαρίκα Κοτοπούλη (Μαριάννα Δαρλαί), Εδμόνδος Φυρστ (Μαυρίκιος Δαρλαί), Τηλέμαχος Λεπενιώτης

Οι δύο τρόποι (Νέα Σκηνή, Θέατρο Ομονοίας, 20 Ιουνίου 1905), Κυβέλη Αδριανού (Στέλλα), Μήτσος Μυράτ (Εδουάρδος Μωβρέν), Τηλέμαχος Λεπενιώτης (Ζουλέν)

Η Πυργοδέσποινα (Βασιλικό Θέατρο, 14 Νοεμβρίου 1906), Ελεωνόρα Λοράνδου (Θηρεσία Δε Ριβ), Εδμόνδος Φυρστ (Ανδρέας Ιωσσάν), Μήτσος Μυράτ (Γάστον δε Ριβ), Ελένη Φυρστ (Κυρία Λα Βωδούρ)

(Βασιλικό Θέατρο, 3 Ιανουαρίου 1908), Μαρίκα Κοτοπούλη (Θηρεσία Δε Ριβ)

Ο κύριος Πιεγκουά (Βασιλικό Θέατρο, 9 Ιανουαρίου 1908), Εδμόνδος Φυρστ (Κύριος Πιεγκουά), Μαρίκα Κοτοπούλη (Ερριέτα Οδρύ), Α. Περίδης (Ζαντέλ)

Τα Χελιδόνια (Νέα Σκηνή, 25 Μαΐου 1909), μετάφραση: Δ. Κισσόπουλος, Μαρίκα Κοτοπούλη (Αδριανή), Μήτσος Μυράτ (Ροβέρτος Βαντέλ), Κωνσταντίνος Σαγιώρ (Αδόλφος λα Ερς), Στέλλα Γαλάτη (Ορτενσία), Λόλα Δράκου (Αμαλία).

Είναι άγγελος (Θέατρο Βαριετέ, 15 Ιουλίου 1910), Κυβέλη (Αντουανέτα), Νίκος Παπαγεωργίου, Κωνσταντίνος Σαγιώρ

Στας 3 (Νέα Σκηνή, Θέατρο Ομονοίας, 10 Ιουνίου 1911), Τηλέμαχος Λεπενιώτης (Μπριντέλ), Ροζαλία Νίκα (Λουκιανή), Ελένη Φυρστ (Κυρία Βαρινουά)

Μαρία Μαυρογένη

Η πρόσληψη των έργων του Χέρμαν Ζούντερμαν στην Ελλάδα του δέκατου ένατου αιώνα[1]

Ο Χέρμαν Ζούντερμαν είναι σήμερα ένας μάλλον ξεχασμένος γερμανός θεατρικός συγγραφέας.[2] Όμως, την τελευταία δεκαετία του 19ου αιώνα υπήρξε από τους πιο δημοφιλείς συγγραφείς του καιρού του.[3] Έχει

1 Το υλικό που αξιοποιήθηκε σε αυτή τη μελέτη προέρχεται από το αρχείο δημοσιευμάτων και το ημερολόγιο παραστάσεων που εκπονήθηκε στο Ινστιτούτο Μεσογειακών Σπουδών στο πλαίσιο του ερευνητικού προγράμματος της Θεατρολογίας με θέμα: «Αστικός εκσυγχρονισμός και νεοελληνικό θέατρο: Η υποδοχή του Ρεαλισμού από τον 19ο αιώνα ως τους Βαλκανικούς Πολέμους».

2 Γεννήθηκε το 1857 στην ανατολική Πρωσσία, σημερινή Λιθουανία, και πέθανε στο Βερολίνο το 1928. Βιογραφικά και εργογραφικά στοιχεία βλ. στην ιστοσελίδα του ιδρύματος Ζούντερμαν: http://www.sudermannstiftung.de/. Αναλυτική βιβλιογραφία για το συγγραφέα δημοσιεύει ο Lauren Friesen στο: «Herman Sudermann: A Bibliography», *CMW Journal* 3 (July 15, 2011), προσβάσιμο στην ηλεκτρονική διεύθυνση: http://www.mennonitewriting.org/journal/3/4/sudermann-bibliography/ (ημερομηνία πρόσβασης 20 Απριλίου 2015).

3 Τόσο το ζήτημα της τεράστιας φήμης όσο και το θέμα της επακόλουθης εξαφάνισής του από τις σκηνές των θεάτρων, αλλά και η εντελώς περιθωριακή θέση που κατέχει στις ιστορίες του θεάτρου έχει προβληματίσει τους μελετητές του. Για μια ανασκόπηση των σχετικών στοιχείων βλ. Lauren Friesen, «Herman Sudermann: Social Criticism and East Prussian Regionalism in German Drama», *Journal of Mennonite Studies* 21 (January 2003), σ. 111-133. Την αντίθεση ανάμεσα στην τεράστια δημοτικότητα, εντός και

γραφτεί πως η φήμη του μπορεί να συγκριθεί με αυτήν που απέκτησαν ο Τσάρλυ Τσάπλιν ή οι Μπητλς τον επόμενο αιώνα, τα έργα του παίχτηκαν στα μεγαλύτερα θέατρα της Ευρώπης και της Αμερικής, και επηρέασαν το θέατρο από την Ιαπωνία έως τη Λατινική Αμερική.[4] Ξεκίνησε ως συγγραφέας μυθιστορημάτων και καταπιάστηκε με το θέατρο σχετικά μεγάλος. Το πρώτο του δράμα, η *Τιμή,* τον τοποθέτησε στη μεγάλη οικογένεια του Νατουραλισμού και εκτίναξε τη φήμη του σε όλη τη Γερμανία «εις μίαν και μόνην εσπέραν», στις 27 Νοεμβρίου του 1889.[5]

εκτός Γερμανίας, και τις βιτριολικές επιθέσεις των κριτικών σχολιάζει η Cordelia Stroinigg στο: *Sudermann' s Frau Sorge. Sugendstil, Archetype, Fairy Tale*, Peter Lang, New York 1995, ιδιαίτερα στις σελίδες 1-3.

4 Lauren Friesen, «Herman Sudermann, Mennonite Playwright and Novelist from the Baundary», *CMW Journal* 3 (July 15, 2011). Προσβάσιμο στην ηλεκτρονική διεύθυνση: http://www.mennonitewriting.org/journal/3/4/hermann-sudermann-mennonite-playwright (ημερομηνία πρόσβασης 20 Απριλίου 2015). Για τον Ζούντερμαν στην Ιαπωνία έχει δημοσιευτεί σχετικό άρθρο σε συλλογικό τόμο αφιερωμένο στον συγγραφέα: Masahachiro Yocomizo, «Hermann Sudermann in Japan», Walter T. Rix (Hrsg.), *Hermann Sudermann werk und Wirkung*, Königshausen & Newmann, Würzburg 1980, σ. 344-359. Για την επιρροή του στο θέατρο της Λατινικής Αμερικής βλ. Jorge Dubatti, «Los intertextos europeos en el teatro de Florencio Sanchez: *El honor* y *Magda* de Hermann Sudermann», *Latin American Theatre Review* 29 (Fall 1995), σ. 7-20.

5 Παίχτηκε στο Θέατρο Λέσσιγκ του Βερολίνου και εκδόθηκε λίγο αργότερα: *Die Ehre*, Schauspiel in Vier Acten, F.& P. Lehmann, Berlin 1891 Βλ. ακόμη Κ, «Η ιστορία του Σούδερμαν. Η *Τιμή* του. Η δεκαετηρίς της *Τιμής* του Σούδερμαν - Αποθέωσις του συγγραφέως.- Ποίος είνε ο Σούδερμαν. Γράμματα εκ Βερολίνου», εφημ. *Εστία*, 7 Δεκεμβρίου 1899. Για την εκλεκτική σχέση του συγγραφέα με το κίνημα του νατουραλισμού βλ. Georg Witkowski, *German Drama of the Nineteenth Century*, (Translation from the second German edition by L. E. Hotning), Holt & Co., New York 1909, σ. 152-161, https://www.questia.com/read/4077345/the-german-drama-of-the-nineteenth-century (ημερομηνία πρόσβασης 15 Απριλίου 2015), James Huneker, *Iconoclasts. A Book of Dramatists: Ipsen, Strindberg, Becque, Hauptmann, Sudermann, Hervieu, Duse and d' Annunzio, Maeterlinck and Bernard Shaw*, Charles Scribner's sons, New York 1905, σ. 286-303 και Otto Heller*, Studies in Modern German Literature. Sudermann – Haupt-*

Ακολούθησαν *Το τέλος των Σοδόμων* το 1891[6] και η *Εστία* το 1893.[7] Γρήγορα η φήμη του ξεπέρασε τα όρια της πατρίδας του και απασχόλησε τον παρισινό Τύπο, ο οποίος, όπως μας είναι γνωστό, κατείχε «την δύναμιν του καθιερούν τας φιλολογικάς επισημότητας και του διασπείρειν την φήμην των ανά τον κόσμον σύμπαντα»[8]. Η Σάρα Μπερνάρ θα ανεβάσει στο Παρίσι το 1895 την *Πατρική στέγη* ή *Εστία* ή *Μάγδα*, όπως μετονομάστηκε από την ίδια τη μεγάλη βεντέτα, η οποία έπαιξε τον ομώνυμο, πρωταγωνιστικό εννοείται, ρόλο, παρουσία του συγγραφέα.[9] Αυτή υπήρξε και η απαρχή της παρουσίας του Ζούντερμαν στο ελληνικό κοινό. Το 1895, με αφορμή την παρισινή πρεμιέρα, εμφανίζονται τα πρώτα ενημερωτικά άρθρα για τον συγγραφέα και τα έργα του.[10]

---

mann – Women Writers of the Nineteenth Century, Ginn & Combany, Boston 1905, σ. 1-11 και 108-115.

6 Παίχτηκε στο Θέατρο Λέσσιγκ του Βερολίνου, στις 5 Νοεμβρίου 1890, και εκδόθηκε για πρώτη φορά την επόμενη χρονιά: *Sodoms Ende,* Drama in Fünf Akten, F. & P. Lehmann, Berlin 1891.

7 Παίχτηκε στο Θέατρο Λέσσιγκ στις 7 Ιανουαρίου 1893 και εκδόθηκε την ίδια χρονιά: *Heimat, Schauspiel in Vier Acten,* Cotta, Stuttgart 1893.

8 «Ανά τας ξένας φιλολογίας. Ο Σούδερμαν», εφημ. *Εφημερίς*, 25 Ιανουαρίου 1895. Το ίδιο άρθρο αναδημοσιεύτηκε στην εφημερίδα της Κωνσταντινούπολης *Νέα Επιθεώρησις* στις 11(23) και 14(26) Φεβρουαρίου 1895. «Φιλολογικώς αποτελούμεν μίαν επαρχίαν της Γαλλίας. Δύσκολα ειμπορούμεν να γνωρίσωμεν πράγμα ξένον, το οποίον δεν εγνώρισαν πρώτα εις το Παρίσι», είχε αποφανθεί έναν χρόνο νωρίτερα ο Γρηγόριος Ξενόπουλος με αφορμή την παράσταση των *Βρυκολάκων* του Ίψεν, βλ. «Οι "Βρυκόλακες". Διάλεξις γενομένη εν τω θεάτρω των Κωμωδιών την εσπέραν της 29ης Οκτωβρίου υπό του κ. Γρηγορίου Ξενόπουλου», εφημ. *Εστία*, 30 Οκτωβρίου 1894.

9 «Ανά τας ξένας φιλολογίας. Ο Σούδερμαν», όπ.π. και «Νέος μέγας δραματουργός εις Γερμανίαν. Ένα δείγμα από την πένα του. Εξομολόγησις φίλου», εφημ. *Ακρόπολις*, 1 Φεβρουαρίου 1895.

10 Απλές αναφορές στο όνομά του συναντάμε ήδη το 1893 («Εν κοινωνικόν δράμα. *Οι Υφανταί*», εφημ. *Το Άστυ*, 27 Ιουνίου 1893 και «Α.Ο.Δ.Ο.», εφημ. *Ακρόπολις*, 1 Αυγούστου 1893), ενώ το 1894 δημοσιεύεται το διήγημά του: «*La donna e mobile* – Διήγημα γερμανικόν», εφημ. *Το Άστυ*, 6 Μαΐου 1894. Όμως, μόνο μετά τη γαλλική παράσταση της *Μάγδας* δη-

Στο κλίμα που είχε δημιουργηθεί από την υποδοχή του Δουμά-γιού και των έργων συμβατικού ρεαλισμού αφενός και αφετέρου από την πρώτη γνωριμία με τη ριζοσπαστική τέχνη του Ερρίκου Ίψεν, ο Ζούντερμαν θα θεωρηθεί ως καταλληλότερος συγγραφέας για την ελληνική σκηνή και ο πιο ευπρόσιτος για το ελληνικό κοινό, το οποίο μόλις είχε αρχίσει «να διαπαιδαγωγήται εις τα αληθή έργα και εις την αληθή τέχνην».[11]

Τα πρώτα δημοσιεύματα, αναδημοσιεύσεις από τον ευρωπαϊκό Τύπο, αμφισβητούσαν τις δάφνες που έδρεπε ως εκπρόσωπος της νέας γερμανικής σχολής και τον «μέμφονταν επί δειλία» και καιροσκοπισμό: «Ανακατώνει», λένε, «εις την φυσιογραφικήν τέχνην του, απομίμησιν της του Γκογκούρ και του Ζολά, ιδέας και προβλήματα σχετικώς τολμηρά, ειλημμένα από την Γεωργίαν Σάνδην και διαμορφοί τα δραματικά του έργα κατά τον τύπον των του Δουμά και του Ίψεν»[12]. Παρό-

μοσιεύονται άρθρα αφιερωμένα εξ ολοκλήρου στον συγγραφέα και στα δραματικά του έργα. Βλ. όπ.π.

11 Αυτή είναι η εκτίμηση του Νικόλαου Επισκοπόπουλου, την οποία φαίνεται να συμμερίζεται μια μεγάλη μερίδα διανοουμένων και ως προς τα δύο της σκέλη: δηλαδή ως προς τη θέση που κατείχε ο γερμανός συγγραφέας στο πάνθεον της σύγχρονης δραματογραφίας και ως προς το στάδιο στο οποίο βρισκόταν η πρόσληψη των νεώτερων τάσεων από το ελληνικό κοινό, τουλάχιστον αυτό των αστικών κέντρων. Βλ. Ν. Επ., «Το έργον του Σούδερμαν», εφημ. Το Άστυ, 24 Ιουνίου 1898. Για την ανανέωση του δραματολογίου στην Αθήνα αυτήν την περίοδο και την ιδιαίτερη θέση που κατείχε ο Δουμάς-γιός βλ. Ελίζα-Άννα Δελβερούδη, «Βεντετισμός ή “έργα με θέση”: η ανανέωση του δραματολογίου στην Αθήνα κατά την τελευταία δεκαετία του 19ου αι.», Ζητήματα ιστορίας των νεοελληνικών γραμμάτων. Αφιέρωμα στον Κ. Θ. Δημαρά, Παρατηρητής, Θεσσαλονίκη 1994, σ. 219-242. Για την πρόσληψη του Ερίκου Ίψεν στην Ελλάδα βλ. Νικηφόρος Παπανδρέου, Ο Ίψεν στην Ελλάδα. Από την πρώτη γνωριμία στην καθιέρωση 1890-1910, Κέδρος, Αθήνα 1983 και Γιάννης Μόσχος, Ο Ερρίκος Ίψεν στην ελληνική σκηνή. Από την πρώτη παράσταση ως το τέλος του 20ού αιώνα (1894-2000), Διδακτορική Διατριβή, Τμήμα Θεάτρου, ΑΠΘ, Θεσσαλονίκη 2012.

12 Το πρώτο άρθρο με το οποίο το ελληνικό κοινό γνωρίζει τον γερμανό συγγραφέα αναδημοσιεύει τις παραπάνω κρίσεις από την εφημερίδα *Φιγαρό*. Βλ. «Ανά τας ξένας φιλολογίας. Ο Σούδερμαν», όπ.π.

μοια δημοσιεύματα θα εμφανιστούν ξανά γύρω στα μέσα της πρώτης δεκαετίας του 20ού αιώνα.[13] Σε αυτά επισημαίνεται ότι πολλά από τα έργα του είναι «δράματα θέσεως», ότι δεν θεωρείται «ικανώς οπαδός του φυσικισμού, ότι ακόμη πλείστα διετήρησε στοιχεία του αρχαίου τεχνικού θεάτρου», ότι «είνε ποιητής του συμβιβασμού» που με μεγάλη επιτηδειότητα μπορεί να συνδυάζει στοιχεία «εκπεφρασμένου πραγματισμού» και «κατά συνθήκην ιδανισμού».[14]

Αν και προφανώς σε αυτές ακριβώς τις ιδιότητες οφείλεται η μεγάλη επιτυχία του Ζούντερμαν στην ελληνική σκηνή, στο ενδιάμεσο διάστημα δεν θα διατυπωθούν παρόμοια σχόλια. Το ενδιαφέρον δεν θα στραφεί τόσο στη δραματουργική τεχνική του συγγραφέα, αλλά θα επικεντρωθεί στο ιδεολογικό περιεχόμενο των έργων του. Αυτός υπήρξε εξάλλου και ο δίαυλος μέσα από τον οποίο, κατά κύριο λόγο, λειτούργησε στο ελληνικό θέατρο η πρόσληψη του μοντερνισμού όλη αυτήν την περίοδο.

Ο Ζούντερμαν θα κάνει τελικά την θριαμβευτική του είσοδο στο ελληνικό θέατρο με την *Τιμή*, η οποία παίχτηκε στο θέατρο Τσόχα από τον θίασο του Ευάγγελου Παντόπουλου και του Ευτύχιου Βονασέρα

13 Ήδη το 1902, με αφορμή την παράσταση του *Αμαξά Ένσελ* του Γκέρχαρτ Χάουπτμαν στο Βασιλικό Θέατρο, ο Επισκοπόπουλος πληροφορεί τους αναγνώστες του στο *Νέον Αστυ* ότι μπορεί ο Ζούντερμαν και ο Χάουπτμαν να ξεκίνησαν παράλληλα, αλλά ο Ζούντερμαν κατέληξε να είναι ο Σαρδού της Γερμανίας. Βλ. Ν. Επ., «Ο αμαξάς Ένσελ», εφημ. *Νέον Άστυ*, 28 Νοεμβρίου 1902.

14 Και πάλι, οι έλληνες αρθρογράφοι μεταφέρουν πρόσφατες απόψεις της ευρωπαϊκής κριτικής, όπως μας αποκαλύπτει ο συγγραφέας του αποσπάσματος Αναστ. Ι. Ζάκας, «Η νυν εν Γερμανία δραματική ποίησις (Β΄)», εφημ. *Αμάλθεια* (Σμύρνης), 9(22) Μαΐου 1905. Βλ. Ακόμη «Ολιγόστιχα», περ. *Παναθήναια* 173 (15 Δεκεμβρίου 1907), σ. 160. Πρόκειται για κοινούς τόπους της κριτικής, οι οποίοι αναπαράγονται σε πολλές μελέτες των αρχών του 20ού αιώνα. Βλ. Ενδεικτικά: Georg Witkowski, *German Drama of the Nineteenth Century*, όπ.π., σ. 152-155, James Huneker, *Iconoclasts. A Book of Dramatists*, όπ.π., σ. 287-289, Ludwing Levisohn, «The Drama of Compromise. Hermann Sudermann», *The Modern Drama: An Essay in Interpretation*, B. W. Huebsch, New York 1915, σ. 128-134.

το 1898, σε μετάφραση του Χαραλάμπη Άννινου.[15] Η παράσταση θεωρήθηκε ως «το πιο ευχάριστο θεατρικό γεγονός της τρέχουσας θεατρικής περιόδου» και η φήμη της προσέλκυσε στο θέατρο όχι μόνο τη βασιλική οικογένεια αλλά και «τας απωτέρας λαϊκάς τάξεις».[16] Πολύ γρήγορα το έργο υιοθετήθηκε από το σύνολο των ελληνικών θιάσων και παίχτηκε σε όλα τα θεατρικά στέκια της εποχής... «από του Νείλου μέχρι του Δουνάβεως».[17]

15 Η πρώτη παράσταση δόθηκε στις 22 Ιουνίου με τους Ευτύχιο Βονασέρα (Ροβέρτος), Ηρακλή Χαλκιόπουλο (Κόμης Τραστ), Σαπφώ Παπαϊωάννου (Ελεονώρα), Ιωάννη Βονασέρα (Κύριος Χάινεκε), Τερψιχόρη Ράϊνιγκ (Άλμα), Ελένη Χέλμη (κυρία Χάινεκε). Της παράστασης προηγήθηκε διάλεξη του Αριστοτέλη Κουρτίδη, η οποία δημοσιεύτηκε αμέσως μετά. Βλ. Α. Π. Κουρτίδης, «Η *Τιμή* του Σούδερμαν», εφημ. *Εστία*, 23, 24 Ιουνίου 1898. Το έργο έκανε 22 τουλάχιστον παραστάσεις μέχρι τις αρχές του Οκτώβρη. Στις 8 Ιουλίου παρουσίασε την *Τιμή* και ο θίασος της Ευαγγελίας Παρασκευοπούλου στο θέατρο Διονυσιάδου στον Πειραιά με Άλμα την ίδια και με Ροβέρτο τον Νικόλαο Πεζόδρομο. Στους άλλους ρόλους ο Κωσταντίνος Βονασέρας (κόμης Τραστ), ο Δημήτριος Καζούρης (κύριος Χάινεκε), ο Εμμανουήλ Καντιώτης (Μικάλσκης), η Ιουλία Βονασέρα (Ελεονώρα) και ο Γεωργακόπουλος (Μύλιγκ). Στις αρχές Μαΐου ανακοινώνεται ότι εκδόθηκε η *Τιμή* από την «Εγκυκλοπαιδική Βιβλιοθήκη» του Ηλία Ι. Οικονομόπουλου σε μετάφραση του Λ. Σακαλή, συνοδευόμενη από επιστολή του συγγραφέα προς τον μεταφραστή, βλ. «Του Κόσμου», εφημ. *Σκριπ*, 8 Μαΐου 1898 και "Νεωτεριστής", «Η *Τιμή* του Σούντερμανν», εφημ. *Σκριπ*, 1 Ιουνίου 1898. Αντίθετα, η μετάφραση του Άννινου εκδόθηκε το 1903 στη σειρά της Θεατρικής Βιβλιοθήκης του Γεωργίου Φέξη, βλ. Hermann Sudermann, *Η* τιμή, Δράμα, Εις πράξεις τρεις, Μετάφρασις Χ. Άννινου, Εκδοτικός Οίκος Γεωργίου Φέξη, Εν Αθήναις 1903. Το έργο είναι χωρισμένο σε τέσσερις πράξεις και όχι σε τρεις όπως αναγράφεται στον τίτλο. Η παρούσα έρευνα έχει εντοπίσει και μια επανέκδοση της μετάφρασης με μικρές διαφορές στη γλώσσα: Σούντερμαν (Hermann Sudermann), *Η τιμή*. Δράμα εις πράξεις τέσσαρας. Μετάφρασις Μπάμπη Άννινου, Εκδοτικός οίκος Ελευθερουδάκης Α. Ε., Εν Αθήναις 1930.

16 Ζ. Π., «Το θέατρον μας. Και πάλιν η *Τιμή*», εφημ. *Σκριπ*, 2 Ιουλίου 1898.

17 Παίχτηκε δηλαδή όχι μόνο σε διάφορες επαρχιακές πόλεις, όπως ο Βόλος ή τα Τρίκαλα, αλλά και σε νησιά όπως η Σύρος, η Χίος και η Κύπρος, και σε μεγάλα αστικά κέντρα της Ανατολικής Μεσογείου, όπως η Σμύρνη,

Πριν σβήσουν οι εντυπώσεις από την παράσταση της *Τιμής,* το ενδιαφέρον για τον Ζούντερμαν τροφοδότησε η επίσκεψη στην Αθήνα της ιταλίδας ηθοποιού Ελεονώρας Ντούζε η οποία επέλεξε τη *Μάγδα*, ως πρώτο έργο για την γνωριμία της με το αθηναϊκό κοινό.[18] Πριν ακόμη από την άφιξή της, είχε ανακοινωθεί ότι το έργο μετέφραζαν ο Αριστομένης Προβελέγγιος και ένας ακόμη αθηναίος λόγιος με το ψευδώνυμο Μιλτιάδης Αθηναίος.[19] Η μετάφραση του τελευταίου εκδόθηκε

η Αλεξάνδρεια και το Βουκουρέστι. Για τις περιπλανήσεις των ελληνων ηθοποιών βλ. Θόδωρος Χατζηπανταζης, *Από του Νείλου μέχρι του Δουνάβεως. Το χρονικό της ανάπτυξης του ελληνικού επαγγελματικού θεάτρου στο ευρύτερο πλαίσιο της Ανατολικής Μεσογείου, από την ίδρυση του ανεξάρτητου κράτους ως τη Μικρασιατική Καταστροφή*, τόμ. Α1, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2002, σ. 7-9, 345-346.

18 Η επίσκεψη της Ντούζε είχε ανακοινωθεί από τις αρχές Οκτωβρίου και, όπως ήταν αναμενόμενο, τόσο η είδηση όσο και η παρουσία της Ντούζε στην Αθήνα προκάλεσαν πλήθος δημοσιευμάτων. Βλ. Ενδεικτικά: «Από ημέρας εις ημέραν», εφημ. *Το Άστυ*, 11 Οκτωβρίου 1898, «Όσα βλέπω και ακούω», εφημ. *Ακρόπολις*, 29 Δεκεμβρίου 1898, Ν. Επ., «Μάγδα – Καισαρίνη – Έδδα», εφημ. *Το Άστυ*, 17 Ιανουαρίου 1899, Π. Γ. Λιδωρίκης, «*Μάγδα* του Σούδερμαν», εφημ. *Εστία*, 18 Ιανουαρίου 1899, Δ. Κ., «Ελεονώρα Δούζε. Η *Μάγδα*», εφημ. *Εμπρός*, 20 Ιανουαρίου 1899. Για έναν επιπλέον λόγο: η Μάγδα ήταν ο ρόλος τον οποίο είχαν επιλέξει για να αναμετρηθούν καλλιτεχνικά η Ντούζε και η Σάρα Μπερνάρ. Η μονομαχία τους είχε λάβει χώρα στο Λονδίνο και τις εντυπώσεις φαίνεται να είχε κερδίσει η Ντούζε. Βλ. «Duse and Bernhardt», *Shaw's Dramatic Criticism (1895-1898). A Selection by John F. Matthews*, Greenwood Press, Westport Connecticut 1971 (α' έκδοση 1959), σ. 80-86. Για το ίδιο θέμα βλ. επίσης Lauren Friesen, «Herman Sudermann: Social Criticism and East Prussian Regionalism in German Drama», όπ.π., σ. 118. Στη σύγκριση αναφέρονται και δημοσιεύματα του αθηναϊκού Τύπου, βλ. «Αθηναϊκά», εφημ. *Εφημερίς*, 19 Ιανουαρίου 1899. Βλ. επίσης: Antonis Glytzouris, «Modernist Drama and Eleonora Duse in Fin-de-siècle Athens», *Italica*, 92:3 (2015), σ. 613-624.

19 Στον αθηναϊκό Τύπο δεν αναφέρεται το πραγματικό όνομα του μεταφραστή, ωστόσο η εφημερίδα *Παλιγγενεσία* του Πειραιά σε σχόλιό της για την Ντούζε («Η Δούζε εν Αθήναις», 6 Ιανουαρίου 1899) αναφέρεται και στην «γλαφυράν μετάφρασιν» της *Μάγδας*, την οποία έχει εκπονήσει ο «ημέτερος φίλος Μιλτ. Αγαθονίκου». Πρόκειται ίσως για τον γερμανοσπουδαγ-

τον Ιανουάριο του 1899, λίγες μέρες πριν την άφιξη της Ντούζε, χάριν εκείνων που θα παρακολουθούσαν την παράστασή της.[20] Ενδεχομένως, την ίδια μετάφραση αξιοποίησε η Αικατερίνη Βερώνη για να ανεβάσει τη *Μάγδα* στην Κωνσταντινούπολη στις 7 Μαρτίου του ίδιου έτους.[21] Επίσης, το καλοκαίρι του 1899 ο Ευάγγελος Παντόπουλος θα παίξει στην Αθήνα αρχικά *Την καταστροφή των Σοδόμων* και κατόπιν τη *Μάγδα* σε μεταφράσεις που εκπόνησε, ειδικά για το θίασο, ο Σπύρος Μαρκέλλος.[22] Τα *Σόδομα*, πρόσφατη επιτυχία των ευρωπαϊκών θεάτρων, διαφημίστηκε ως «το νεώτερον και σπουδαιότερον έργον του μεγάλου ιεροκήρυκος της ανθρωπότητος Έρμαν Σούδερμαν»,[23] έκανε δέκα πα-

μένο και μετέπειτα υψηλόβαθμο δικαστικό Μιλτιάδη Αγαθόνικο. *Μάγδα (Heimat).* Δράμα εις πράξεις τέσσαρας. Μετάφρασις εκ του Γερμανικού υπό Μιλτιάδου Αθηναίου, Εν Αθήναις εκ του τυπογραφείου των καταστημάτων Ανέστη Κωνσταντινίδου, 1899. Η παρούσα έρευνα δεν εντόπισε έκδοση της μετάφρασης του Προβελέγγιου, ούτε και σχετική κριτική στον Τύπο. Η δε μετάφραση που εκπόνησε το 1898 θα αξιοποιηθεί στην παράσταση της *Μάγδας* που ανέβασε το Βασιλικό Θέατρο το 1902. Ν. Ι. Λάσκαρης, «Η *Μάγδα*», εφημ. *Εστία*, 13 Μαρτίου 1902.

20 Την πληροφορία δίνει η εφημερίδα *Ακρόπολις* («Ενσταντανέ», 30 Νοεμβρίου 1898). Για αυτόν το λόγο στο τέλος της μετάφρασης υπάρχει περίληψη και των άλλων έργων που έπαιξε η ιταλίδα ηθοποιός στην Αθήνα, της «Έδδα Γάβλερ» του Ίψεν και της «Γυναίκας του Κλαυδίου» του Δουμάγιού. *Μάγδα (Heimat).* Δράμα εις πράξεις τέσσαρας, όπ.π., σ. 113-116.

21 «Ερμάνου Σούδερμαν-Η *Μάγδα*», εφημ. *Ταχυδρόμος* (Κωνστανινούπολης), 8 Μαρτίου 1899 και στην ίδια εφημερίδα «Σκέψεις τινές επί της εκτελέσεως της *Μάγδας* υπό του θιάσου της κ. Βερώνη», 16 Μαρτίου 1899.

22 Στα παρακάτω δημοσιεύματα σχολιάζεται, εκτός των άλλων, το ζήτημα της μετάφρασης: «Θέατρα», εφημ. *Εστία*, 3 Ιουνίου 1899, Θεατρικός, «Η *Μάγδα* εις του Τσόχα», εφημ. *Το Άστυ*, 16 Αυγούστου 1899, Ανδρ. Χ. Μ...ς, «Η *Πατρική στέγη* (*Μάγδα*)», εφημ. *Καιροί*, 17 Αυγούστου 1899. Η παρούσα έρευνα δεν έχει συναντήσει πληροφορίες σχετικά με την έκδοση των δύο μεταφράσεων. Πάντως, το 1900 η Βερώνη χρησιμοποιεί, επίσης, τη μετάφραση του Μαρκέλλου κατά τη διάρκεια των παραστάσεών της στην Αθήνα, βλ. «Φαινόμενα και Πράγματα. Και άλλη διαμαρτύρησις», εφημ. *Εστία*, 31 Αυγούστου 1900.

23 «Θέατρα», εφημ. *Εστία*, 6 Ιουλίου 1899.

ραστάσεις μέσα σε ένα μήνα, αλλά δεν φαίνεται να ξαναπαίχτηκε στην ελληνική σκηνή.[24] Αντίθετα, τη *Μάγδα* θα την υποδυθούν – εκτός από την Βερώνη και την Φιλία Αργυροπούλου, πρωταγωνίστρια στην παράσταση του Παντόπουλου,[25] και άλλες ελληνίδες ηθοποιοί, από την Ευαγγελία Παρασκευοπούλου και την Αρτεμισία Ζάμπου έως την Μαρίκα Κοτοπούλη, την Βασιλεία Στεφάνου και την Φωφώ Γεωργιάδου, και θα την παίζουν συχνά, τουλάχιστον μέχρι την πρώτη δεκαετία του νέου αιώνα.[26]

Το επόμενο έργο του Ζούντερμαν που παίχτηκε από ελληνικό θίασο ήταν η *Κλεμμένη ευτυχία,*[27] η οποία ανέβηκε από το Βασιλικό Θέατρο το 1903 σε μετάφραση του Κωνσταντίνου Χατζόπουλου με πρωταγωνίστρια την Αικατερίνη Βερώνη.[28]

24 Η πρώτη παράσταση δόθηκε στις 6 Ιουλίου μετά από πολλές πρόβες και με «διδασκαλία» του ίδιου του Παντόπουλου. Βλ. «*Σόδομα*», εφημ. *Καιροί*, 3 Ιουλίου 1899 και Δ. Τ., «Το έργον του Σούδερμαν», εφημ. *Εστία*, 5 Ιουλίου 1899. Στο αρχείο του ερευνητικού προγράμματος του ΙΜΣ έχει καταγραφεί μια ακόμη παράσταση του έργου στην Αλεξάνδρεια της Αιγύπτου στις 8 Ιουνίου 1900 από τον θίασο του Σπυρίδωνα Σφήκα και με πρωταγωνιστές τον ίδιο και την Φιλία Αργυροπούλου. Βλ. Εφημ. *Ταχυδρόμος Αλεξανδρείας*, 10 (23) Οκτωβρίου 1900.

25 Η πρώτη παράσταση της *Μάγδας* από τον θίασο του Παντόπουλου δόθηκε στις 15 Αυγούστου με Μάγδα την Φιλία Αργυροπούλου, Σβαρτς τον Σπυρίδωνα Σφήκα, Κέλλερ τον Ευάγγελο Δαμάσκο και Πάστορα τον Νικόλαο Μέγγουλα. Η Φιλία Αργυροπούλου ήταν πρωταγωνίστρια και στην παράσταση του Βασιλικού Θεάτρου το 1902, βλ. Ν. Ι. Λάσκαρης, «Η *Μάγδα*», όπ.π.

26 Στο πρόγραμμα του ΙΜΣ έχουν καταγραφεί 54 παραστάσεις του έργου στο διάστημα 1899-1912.

27 *Es Lebe das Leben!,* Drama in fünf Akten, Cotta, Berlin 1902. Πρωτοπαίχτηκε στο Deutsches Theater την 1η Φεβρουαρίου 1902.

28 «Νέα έργα» και «*Η κλεμμένη ευτυχία*», εφημ. *Εστία*, 7 και 9 Ιανουαρίου 1903, αντίστοιχα. Η μετάφραση του Χατζόπουλου δεν έχει εκδοθεί. Βλ. Sudermann, Hermann. *Κλεμμένη ευτυχία.* Εις τρεις πράξεις. Χειρόγραφο της μετάφρασης σε πολυσέλιδο αυτοσχέδιο τετράδιο (1902), Φάκελος 3.6 στο Αρχείο του Κωνσταντίνου Χατζόπουλου στο Ε.Λ.Ι.Α. Βλ. www.elia.org.gr/EntryImages%5C1%5cΧΑΤΖΟΠΟΥΛΟΣ__ΚΩΣΤΑΝΤΙΝΟΣ. *(ημερομη-*

Ακολούθησε ο *Φριτς*[29] το 1911 από τον θίασο της Κυβέλης Αδριανού με πρωταγωνιστή τον Θωμά Οικονόμου.[30] Και τα δύο έργα παίχτηκαν λίγες φορές και οι παραστάσεις τους δεν άφησαν σπουδαία ίχνη στον αθηναϊκό Τύπο. Το ελληνικό κοινό γνώρισε ακόμα τις *Φωτιές του Άη-Γιάννη*,[31] έργο «μετριωτάτης αξίας και αμφιβόλου ηθικής», το οποίο έπαιξε στην Αθήνα η γερμανίδα ηθοποιός Άγκνες Σόρμα στις 9 Νοεμβρίου του 1900.[32]

Αν και οι περισσότερες παραστάσεις των έργων του γερμανού συγγραφέα σχολιάστηκαν εκτενώς, μόνο η *Τιμή,* και δευτερευόντως η *Μάγδα*, θεωρήθηκε ότι καταπιάνονταν με ζητήματα που μπορούσαν να ενδιαφέρουν την ελληνική κοινωνία.

> «Η *Τιμή* και η *Μάγδα* του ηδύναντο να επικληθώσιν αμφότερα *Τιμή*, έκαστον δε να λάβη ως ίδιον διακριτικόν το όνομα του πρωταγωνιστού. Εις υιός και ετέρωθεν μια κόρη εξέρχονται της πατρικής στέγης. Και

νία πρόσβασης 10 Απριλίου 2015).

29 *Morituri: Teja-Fritzchen-Das Ewig Männliche*, Cotta, Stuttgart 1897. Πρωτοπαίχτηκε στο Burgtheater στις 3 Οκτωβρίου 1896.

30 «Τα Θέατρα», εφημ. *Αθήναι*, 17 Δεκεμβρίου 1911.

31 *Johannisfeuer*, Schauspiel in vier Akten, Cotta, Stuttgart 1900. Παίχτηκε στο Θέατρο Λέσσιγκ του Βερολίνου στις 5 Οκτωβρίου 1900 από την Αγνή Σόρμα, η οποία στη συνέχεια το έπαιξε στην πανευρωπαϊκή περιοδεία της. Ο αθηναϊκός Τύπος αναμετέδιδε συχνά ειδήσεις αναφορικά με το έργο και την περιοδεία της γερμανίδας ηθοποιού. «Νέον έργον του Σούδερμαν», εφημ. *Εστία*, 17 Αυγούστου 1900, Αντώνιος Αρεσιάδης, «Εκ Βερολίνου (Του ανταποκριτού μας). Το νέον έργον του Έρμαν Σούδερμαν», εφημ. *Καιροί*, 30 Σεπτεμβρίου 1900, «*Η φωτιαίς του Άι Γιάννη*. Το νεώτατον δράμα του Σούδερμαν. Ένα από εκείνα τα οποία θα παίξη η Σόρμα», εφημ. *Ακρόπολις*, 25 Οκτωβρίου 1900. Περισσότερα για την Σόρμα στην Αθήνα βλ. Αντώνης Γλυτζουρής, «“...Την περιπλανώμενην ταύτην ιέρειαν της τέχνης...” Μοντέρνα δραματουργία και ξένες βεντέτες στην Αθήνα στο γύρισμα του αιώνα» στο Κωνστάνζα Γεωργακάκη (επιμ.) *Σχέσεις του νεοελληνικού θεάτρου με το ευρωπαϊκό*, Πρακτικά Β’ Πανελλήνιου Θεατρολογικού Συνεδρίου, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών, Ergo, Αθήνα 2004, σ. 207-221.

32 «Αγνή Σόρμα», εφημ. *Καιροί*, 10 Νοεμβρίου 1900.

επιστρέφοντες ευρίσκονται εις όλως αλλοίαν θέσιν πλέον απέναντι της οικογενείας των. Αι περί τιμής ιδέαι των διίστανται ριζικώς».[33]

Στη *Μάγδα* η σύγκρουση επέρχεται ανάμεσα στον πατέρα, το πατρικό κύρος, τις οικογενειακές αξίες και τις περιορισμένες ελευθερίες των γυναικών από τη μία πλευρά, και στην κόρη από την άλλη, η οποία «εισέρχεται εις την αρχαίαν στενότητα και τον περιορισμόν της πατρικής οικίας ως αντιπρόσωπος του νέου πνεύματος».[34] Από τη μια ο θρόνος, η θρησκεία, η πατρίδα, η οικογένεια και από την άλλη η πάλη «δια την ύπαρξη και τα δικαιώματα του ατόμου», η οποία (πάλη) στην περίπτωση των γυναικών ισοδυναμούσε με παραβίαση του ηθικού κώδικα και προσέβαλε ταυτόχρονα όλους τους παραπάνω θεσμούς και τις αξίες που αντιπροσώπευαν.[35]

Η τέταρτη πράξη, όπου ο πάτερ φαμίλιας πεθαίνει χωρίς να έχει συγχωρήσει την κόρη του για την αποσκίρτησή της από την πατρική εστία και τις αξίες της, εκτός από τις υποκριτικές ευκαιρίες που πρόσφερε στις πρωταγωνίστριες, είχε διφορούμενο τέλος. Άφηνε μεν την κόρη να ζήσει, μολονότι είχε παραστρατήσει στα μονοπάτια του ατομικισμού,

33 Τάκης Κανδηλώρος, *«Τιμή* και *Μάγδα»,* εφημ. *Καιροί,* 31 Αυγούστου 1900.

34 Αναστ. Ι. Ζάκας, «Η νυν εν Γερμανία Δραματική Ποίησις (Β')», εφημ. *Αμάλθεια* (Σμύρνης), 9(22) Μαΐου 1905. Η Μάγδα αναγκάστηκε να εγκαταλείψει το σπίτι του πατέρα της, του συνταγματάρχη Σβάρτσε, όταν αρνήθηκε να παντρευτεί τον άντρα που της είχε επιλέξει. Δώδεκα χρόνια μετά επιστρέφει στη γεννέθλια πόλη και στον πατρικό οίκο ως διάσημη αοιδός, αλλά δεν είναι πρόθυμη να επιστρέψει στο ζυγό της πατρικής εξουσίας. Επαναλαμβάνει με κάθε ευκαιρία ότι μένει πιστή στον εαυτό της, στην ατομική της αντίληψη για το καλό, στις προσωπικές της επιλογές και έτσι οδηγείται ξανά σε ρήξη με τον ανυποχώρητο συνταγματάρχη, την «παμπάλαια πατρική εξουσία». Αν και σε αυτό το πνεύμα εκτυλίσσεται όλο το έργο, η θεωρητική υποστήριξη της σύγκρουσης αναπτύσσεται στην πρώτη πράξη, όπου ο συγγραφέας δημιουργεί τις προϋποθέσεις για να διατυπωθεί η βασική αιτία της σύγκρουσης.

35 Βλ. ειδικά σκηνή πέμπτη, πράξη Α΄.

αλλά την άφηνε συντετριμμένη από τις συνέπειες των επιλογών της.[36] Στο έργο πράγματι διαφαίνεται η ευχέρεια του Ζούντερμαν στον συμβιβασμό ανάμεσα στο παλιό και το νέο, έτσι ώστε δια «επιτηδείας», όπως γράφτηκε, «συνενώσεως αμφοτέρων, αμφοτέρας τας μερίδας να ικανοποιή».[37] Κάπως έτσι έγινε και με το ελληνικό κοινό.[38]

Η *Τιμή* αντίθετα δεν άφηνε τέτοια περιθώρια συμβιβασμού. Ήταν ωστόσο το έργο που παίχτηκε πιο πολύ και προκάλεσε τις περισσότερες αλλά και τις πιο αντιφατικές αντιδράσεις. Έκανε τις 98 από τις 170 παραστάσεις που έκαναν συνολικά τα έργα του Ζούντερμαν την περίοδο 1898-1912.[39] Επιπλέον, προκάλεσε, όπως θα δούμε παρακάτω, τη συγγραφή δύο ελληνικών έργων και ενδεχομένως επηρέασε τη συγγραφή περισσότερων.[40] Στην επιτυχία της συνέβαλε, ασφαλώς, η έλλειψη αποξενωτικών δραματουργικών χαρακτηριστικών, όμως εκείνο που

36 Το έργο, εκτός από τη μεγάλη επιτυχία που γνώρισε σε Ευρώπη και Αμερική, αναγνωρίστηκε από το ακμάζον φεμινιστικό κίνημα της εποχής ως εξ ίσου ριζοσπαστικό με το *Σπίτι της κούκλας* του Ίψεν. Βλ. την ανάλυση και τα σχετικά στοιχεία στη μελέτη του Karl Leydecher, όπ.π., κεφ. Δέκα «Single women and marriage in Sudermann' s plays», σ. 229-240, αλλά και την ανάλυση και τις κρίσεις για το έργο από την Έμμα Γκόλντμαν: *The Social Significance of Modern Drama*, The Gorham Press, Boston 1914, σ. 71-80. http://www.lib.berkeley.edu/goldman/PrimarySources/GoldmansWrtitingsfromBooks/socialsignificanceofthemoderndrama.html (ημερομηνία πρόσβασης 20 Απριλίου 2015).

37 Αναστ. Ι. Ζάκας, «Η νυν εν Γερμανία Δραματική Ποίησις (Β')», όπ.π.

38 Βλ. τις κριτικές για το έργο Π. Γ. Λιδωρίκης, «*Μάγδα* του Σούδερμαν», εφημ. *Εστία*, 18 Ιανουαρίου 1899, Ανδρ. Χ. Μ....ς, «*Η πατρική στέγη (Μάγδα)*», εφημ. *Καιροί,* 17 Αυγούστου 1899, Χρ. Π....ς, «Η πραγματική σχολή – Ίψεν, Σούδερμαν, Φος κτλ.», εφημ. *Ταχυδρόμος* (Αλεξάνδρεια), 28 και 29 Απριλίου 1900.

39 Σύμφωνα με το αρχείο παραστάσεων του προγράμματος που εκπονήθηκε στο ΙΜΣ.

40 Έχει επηρεάσει, για παράδειγμα, τους *Κούρδους* του Γιάννη Καμπύση και το *Χαλασμένο σπίτι* του Σπύρου Μελά. Βλ. Νικηφόρος Παπανδρέου, όπ.π., σ. 110-111 και Ο κριτικός του *Νουμά*, «*Το χαλασμένο σπίτι*», περ. *Νουμάς* 358 (20 Σεπτεμβρίου 1909), σ. 7-8.

προκάλεσε το ενδιαφέρον και έγινε μαγνήτης έλξης για το κοινό των περιπλανώμενων ελληνικών θιάσων ήταν το θέμα της.

Το έργο διαδραματίζεται στο Βερολίνο, ανάμεσα στην πίσω αυλή ενός εργοστασίου, όπου είναι εγκατεστημένη η οικογένεια Χάινεκε και στο παρακείμενο μέγαρο, όπου κατοικεί η οικογένεια του εργοστασιάρχη Μύλιγκ. Το δράμα ξεκινά με την επιστροφή στην πατρική εστία του Ροβέρτου, γιου της οικογένειας Χάινεκε, μετά από δεκαετή εργασία στην Ινδία, στις επιχειρήσεις του εργοστασιάρχη και προστάτη του ίδιου και της οικογένειάς του. Ο Ροβέρτος διαπιστώνει την ψυχική απομάκρυνση από την οικογένειά του και ανακαλύπτει σταδιακά την ηθική της εξαχρείωση. Η Άλμα, η μικρή του αδελφή, με την ανοχή των γονιών της και την υποστήριξη της αδελφής της έχει γίνει ερωμένη του γιου του αφεντικού του. Ο Ροβέρτος θα προσπαθήσει να τους σώσει και να υπερασπιστεί την τιμή της οικογένειάς του, στη συνείδηση του οποίου ταυτίζεται ακόμα με τη δική του τιμή. Οι ίδιοι όμως θα προτιμήσουν τα 40 χιλιάδες μάρκα που τους προσφέρει ο Μύλιγκ, ως εξαγορά για την χαμένη τιμή της Άλμας. Το δράμα λύεται με την επέμβαση του κόμητος Τραστ, ο οποίος θα προσπαθήσει να απαλλάξει τον Ροβέρτο από «τους φαντασιώδεις δεσμούς που νομίζει ότι έχει προς την οικογένειάν του» και με την έννοια της τιμής που πρεσβεύει εκείνη.[41] Θα ισχυριστεί «ότι έχομεν τόσα διαφορετικά είδη τιμής όσαι κοινωνικαί τάξεις υπάρχουν» και ότι εφόσον ο Ροβέρτος δεν ανήκει πια στην ίδια τάξη με την οικογένειά του, δεν έχει και την ίδια αίσθηση τιμής.[42] Σε τελευταία ανάλυση, υποστηρίζει ότι «τιμή δεν υπάρχει», καθώς για τους πολλούς είναι μια αξία σχετική και εξαγοράσιμη.[43] Υπάρχει μόνο ένα ανώτερο αίσθημα καθήκοντος και μια εσωτερική αίσθηση αξιών, η οποία δεν εξαρτάται από τους άλλους και συνεπώς κανείς δεν μπορεί να την αφαιρέσει με «μίαν κακοήθη πράξιν».[44]

41 Hermann Sudermann, *Η τιμή*, όπ.π., σ. 54 (Β΄ πράξη, ΙΒ΄ σκηνή).

42 Hermann Sudermann, *Η τιμή*, όπ.π, σ. 35 (Α΄ πράξη, ΙΒ΄ σκηνή) και σ. 91-93 (Δ΄ πράξη, Β΄ σκηνή).

43 Hermann Sudermann, *Η τιμή*, όπ.π., σ. 57 (Β΄ πράξη, ΙΑ΄ σκηνή).

44 Hermann Sudermann, *Η τιμή*, όπ.π., σ. 91 (Δ΄ πράξη, Β΄ σκηνή).

Ο Ροβέρτος θα παραδεχτεί στο τέλος τις ιδέες του κόμητος Τραστ, τις σκληρές «όπως η φύσις» και απότομες «όπως η αλήθεια»,[45] και θα παραιτηθεί από την αρχική του πρόθεση να εκδικηθεί εκείνον που αποπλάνησε την αδελφή του. Η νέα, εξατομικευμένη σύλληψη της έννοιας της τιμής τού επιτρέπει να αποταυτιστεί από την οικογένειά του και να αδιαφορήσει για την τιμή και την τύχη της. Μαζί με την κόρη της οικογένειας Μύλιγκ, η οποία συμμερίζεται τις ιδέες του Τραστ, θα εγκαταλείψουν τις οικογένειές τους και θα ζητήσουν να πλάσουν μια «νέαν πατρίδα» και ένα «νέον καθήκον».[46]

Η παράσταση, όπως είδαμε, ενθουσίασε το κοινό και προκάλεσε «ασυνήθη κριτικήν κίνησιν».[47] «Δεν θα μείνη φαίνεται Έλλην επαγγελλόμενος οπωσδήποτε τον λόγιον ο οποίος να μη γράψη μιαν κριτικήν περί της *Τιμής*», έγραφε η *Εφημερίδα* λίγες μέρες μετά την πρεμιέρα του έργου.[48] Όμως οι εξιδανικευμένες ιδέες περί τιμής που εξέφρασε ο κόμης Τραστ δεν τους βρήκαν όλους σύμφωνους και ο εσωτερικός αγώνας του Ροβέρτου για να τις αποδεχτεί και να τις ακολουθήσει δεν τους έπεισε.

Η κριτική, γενικώς, παρέκαμψε την ταξική έννοια της τιμής και εστίασε στο ζήτημα της οικογενειακής τιμής, στην παραίτηση του αδελφού από την υποχρέωση να σκοτώσει τον διαφθορέα της αδελφής του, καθώς και στις επιπτώσεις που θα μπορούσε να έχει μια τέτοια συμπεριφορά στο κοινωνικό οικοδόμημα.

Είναι γεγονός ότι μεγάλο μέρος του Τύπου υποδέχθηκε με ευμένεια τη σκηνική επιτυχία του έργου. Κάποιοι επιδόθηκαν σε εγκώμια για τις φιλοσοφικές θέσεις που αναπτύχθηκαν στη διάρκεια της παράστασης και τις οποίες οι ίδιοι ήταν σε θέση να εκτιμήσουν. Παράλληλα, αναγνώρισαν ότι η ελληνική κοινωνία δεν ήταν ώριμη να τις υποδεχτεί, αλλά υπέθεσαν ότι μπορούσε να παραδειγματιστεί από τις ιδεολογικές

45 Hermann Sudermann, *Η τιμή*, όπ.π., σ. 93 (Δ΄ πράξη, Β΄ σκηνή).

46 Hermann Sudermann, *Η τιμή*, όπ.π., σ. 112 (Δ΄ πράξη, σκηνή τελευταία).

47 Ν. Επ., «Η ιεραρχία των τιμών», εφημ. *Το Άστυ*, 6 Ιουλίου 1898.

48 «Μικρά χρονικά», εφημ. *Εφημερίς*, 2 Ιουλίου 1898.

θέσεις του δράματος.[49] Υπήρξαν όμως και εκείνοι που γαλουχημένοι με τη δραματουργική τεχνική του Δουμά-γιου έδιναν ιδιαίτερη βαρύτητα στην τελική έκβαση του έργου, η οποία προσέκρουε στο δικό τους αίσθημα τιμής. Ήταν πρόθυμοι να αποδεχτούν τη σχετικότητα της τιμής, αλλά θεωρούσαν ότι η οικογενειακή τιμή έπρεπε να εξαιρεθεί.[50] Προσπάθησαν να δώσουν τις δικές τους εκδοχές για το τέλος που θα έπρεπε να έχει το έργο προκειμένου να περισωθεί η οικογενειακή τιμή, η οποία είχε σπιλωθεί από την ατιμασμένη αδελφή.[51] Υποστήριξαν ότι η ατιμία μόνο με αίμα μπορούσε να ξεπλυθεί, διακηρύσσοντας, συγχρόνως, ότι «ευτυχώς» είμαστε «λαός όστις έχει ενόρκους αθωούντας τους φονεύοντας τον εραστήν και την αδελφήν, όταν ευρεθούν εις την θέσιν του ατιμασθέντος Ροβέρτου Χάινεκε».[52]

Από τις τάξεις των παραπάνω προήλθαν δύο συγγραφείς θεατρικών έργων, οι οποίοι δεν φαίνεται να είχαν άλλη σχέση με τη θεατρική σκηνή, πέρα από αυτήν που τους ενέπνευσε η παράσταση της *Τιμής*. Σκοπός τους δεν ήταν να ανασκευάσουν τη θεωρητική της βάση, αλλά να επισημάνουν τους κινδύνους που διέτρεχε η ελληνική κοινωνία από την υιοθέτηση του ιδεολογικού της περιεχομένου και να υπερασπιστούν τα πατροπαράδοτα ελληνικά ήθη.

Το 1899, δηλαδή λίγους μήνες μετά την παράσταση της *Τιμής*, εκδόθηκε μια τρίπρακτη κωμωδία με τον τίτλο *Η τιμή του Σούδερμαν*. Πρόκειται για μια εκτενέστατη έμμετρη σάτιρα την οποία υπογράφει

49 Αντιπροσωπευτικές περιπτώσεις ο Επισκοπόπουλος, εφημ. *Το Άστυ*, όπ.π., ο Δημήτριος Ταγκόπουλος, «Η *Τιμή* τιμήν δεν έχει», εφημ. *Εστία*, 29 Ιουνίου 1898, και ο Ζ.[αχαρίας] Π.[απαντωνίου], «Το θέατρον. Και πάλιν η *Τιμή*», εφημ. *Σκριπ*, 2 Ιουλίου 1898.

50 Αυτές οι απόψεις αποτυπώνονται στη μικρή πραγματεία περί τιμής που δημοσίευσε σε αθηναϊκή εφημερίδα ο Πολύβιος Δημητρακόπουλος, «Έρμαν Σούδερμαν. Η *Τιμή*», εφημ. *Καιροί*, 25, 26, 28 Ιουνίου 1898.

51 Όπ.π.

52 Όπως ο [Γεώργιος] Π.[ωπ], «Θέατρον Τσόχα. Η *Τιμή*, δράμα εις πράξεις τέσσαρες υπό Έρμαν Σούδερμαν», εφημ. *Ακρόπολις*, 6 Ιουλίου 1898.

κάποιος Γ. Η. Ησαΐας, πρόσωπο άγνωστων λοιπών στοιχείων.[53] Πάντως η κωμωδία έχει όλα τα χαρακτηριστικά της πιο αντιδραστικής σατιρικής στιχουργίας του Γεώργιου Σουρή.

Στην κωμωδία, η οποία εκτυλίσσεται στην Αθήνα, ο Ροβέρτος Χαϊβάνης είναι Έλληνας και έχει μια αδελφή, την Ζιζή, η οποία κλαίει και οδύρεται στην κυριολεξία γιατί φοβάται ότι αν ο αδελφός της μάθει πως ανταλλάσσει ερωτικούς όρκους με κάποιον άνδρα θα τη σκοτώσει, διότι, όπως της υπενθυμίζει η μητέρα της, «όταν του πειράξουν την τιμή της αδελφής του – Έλλην είναι και σκοτώνει με φανατισμόν απίστου».[54] Στο μεταξύ όμως, ο Ροβέρτος παρακολούθησε την παράσταση της *Τιμής* του Ζούντερμαν στο θέατρο Τσόχα, ασπάστηκε τις θεωρίες περί σχετικότητας της οικογενειακής τιμής και μετατράπηκε αυτόματα σε απόστολο των νέων ιδεών. Στη συνέχεια, θα επιδοθεί ο ίδιος στη μετάφραση και των άλλων έργων του γερμανού συγγραφέα και θα ωθήσει την αδελφή του να εγκαταλείψει την οικογενειακή εστία για να συζήσει με τον εραστή της. Όταν ο τελευταίος θα την εγκαταλείψει, ο Ροβέρτος την εξωθεί στην πορνεία, χρησιμοποιώντας πάντα διαστρεβλωμένα επιχειρήματα που αντλεί από το έργο του γερμανού συγγραφέα.

Στην τρίτη πράξη ο ίδιος ο Ζούντερμαν εμφανίζεται στη σκηνή μαζί με τη σύζυγό του. Τον έχει προσκαλέσει ο Ροβέρτος να διδάξει αυτοπροσώπως τις νέες θεωρίες περί τιμής στο απολίτιστο γένος των Ελλήνων. Στο τέλος όμως θα παραδεχτεί ότι είναι απλά απατεώνας και ότι ο έλληνας θαυμαστής του έκανε λάθος που πήρε κατά γράμμα τις ιδέες του και δεν προστάτεψε την τιμή της αδελφής του. Μετά την αποκάλυψη, ο Ροβέρτος συνέρχεται και τον ξαποστέλνει στο Βερολίνο «διότι», όπως του λέει, «δεν χωνεύεσθαι σε στόμαχο Ελλήνων». Και το έργο τελειώνει με το επιμύθιο: «Ρωμηός να ζης και ναποθάνης… Κι ας είμεθ' απολίτιστοι κι ας λέγεσαι Χαϊβάνης!».[55]

53 Γ. Η. Ησαΐας, *Η τιμή του Σούδερμαν,* κωμωδία εις πράξεις τρεις υπό Γ. Η. Ησαϊα, Εν Αθήναις, Βασιλικόν Τυπογραφείον Ν. Ιγγλέση & Αλ. Παπαγεωργίου 1899.

54 Όπ. π., σ. 9 (Πράξη Α΄, σκηνή Α΄).

55 Όπ.π., σ. 136 (Πράξη Γ΄, σκηνή Ι΄).

Τελικά, ίσως ο Ζούντερμαν δεν ήταν και τόσο κατάλληλος για την ελληνική σκηνή. Η προστασία της γυναικείας αγνότητας ήταν θεμελιώδους σημασίας αρχή για την πατριαρχική ηθική και η αμφισβήτησή της τοποθετούσε αυτόματα τον συγγραφέα της *Τιμής* δίπλα στον Ίψεν και τον καθιστούσε εξίσου δυσκολοχώνευτο.

Σε εντελώς διαφορετικό είδος ανήκει το δεύτερο έργο το οποίο «έγεινε προς αντιπερισπασμόν της *Τιμής* του Σούδερμαν».[56] Δύο μόλις μήνες μετά την πρώτη παράσταση παίζεται στην Αθήνα από τον θίασο του Δημήτρη Κοτοπούλη και της Αικατερίνης Βερώνη το δράμα του Χρήστου Χρηστοβασίλη *Για την τιμή.*[57] Ο Χρηστοβασίλης (1855-1937) δεν είχε εμφανιστεί ξανά ως θεατρικός συγγραφέας, ήταν όμως γνωστός ως διηγηματογράφος και συνεργάτης της *Ακρόπολης.* Είχε αναμειχθεί σε διάφορες αλυτρωτικές κινήσεις, διετέλεσε διευθυντής των γραφείων της «εθνικής Εταιρείας» Ελληνισμός από το 1899 ως το 1908, και αργότερα πολιτεύτηκε.[58] Το λογοτεχνικό του έργο χαρακτηρίζεται από τη νοσταλγία για την κλειστή αγροτική οικονομία και από την εξιδανίκευση της παραδοσιακής κοινότητας, ενώ ο εθνικισμός αποτέλεσε το βασικό όχημα για την πολιτική του δράση.[59]

Το έργο του *Για την τιμή* δεν είχε σκηνική επιτυχία αλλά εκδόθηκε από τη Θεατρική Βιβλιοθήκη των εκδόσεων Γεωργίου Φέξη το 1904.[60]

56 Δς., «Σημειώσεις. *Για την τιμή*», εφημ. *Εστία*, 19 Αυγούστου 1898. Βλ. ακόμη, «*Για την τιμή* – Απαντήσεις εις τον Σούδερμαν», Εφημ. *Σκριπ*, 20 Αυγούστου 1898.

57 Το έργο παίχτηκε στο θέατρο Ομονοίας στις 18 Αυγούστου 1898, επαναλήφθηκε την επόμενη μέρα και δεν φαίνεται να ξαναπαίχτηκε.

58 Δρόσια Κατσίλα, *Ο βίος και το έργο του Χρήστου Χρηστοβασίλη. Γραμματολογική και αρχειακή μελέτη (Διδακτορική Διατριβή)*, Εταιρία Ηπειρωτικών Μελετών, Ιωάννινα 2007. Νίκος Ποταμιάνος, «Η Ριζοσπαστική Δεξιά και το αγροτικό ζήτημα στις αρχές του εικοστού αιώνα. Η περίπτωση του Χρηστοβασίλη και της Εταιρείας «Ελληνισμός»»», περ. *Μνήμων* 26 (2004), σ. 133-156.

59 Όπ.π,

60 Χ. Χρηστοβασίλης, *Για την τιμή*, τραγωδία εις πράξες τέσσερες, Εκδοτικός Οίκος Γεωργίου Δ. Φέξη, Εν Αθήναις 1904. Στη σύντομη εισαγωγή που προτάσσεται στο έργο, ο Νικόλαος Λάσκαρης, επιμελητής της σειράς,

Ο Χρηστοβασίλης το χαρακτηρίζει «τραγωδία», η κριτική ωστόσο δυσκολεύτηκε να το κατατάξει σε έναν «ωρισμένον φιλολογικόν τύπον», αν και βρήκε ότι συγγένευε με τα δραματικά ειδύλλια του Σπυρίδωνα Περεσειάδη.[61] Η υπόθεσή του τοποθετείται στην Πάργα την εποχή των πολέμων με τον Αλή πασά και αφορά ένα έγκλημα τιμής. Ένας Σουλιώτης πολεμιστής σκοτώνει την αδελφή του επειδή την είδε να συνομιλεί με έναν άνδρα. Το έγκλημα διαπράττεται μέσα σε ατμόσφαιρα προφητειών, μαγγανείας και οραμάτων. Αυτό που έχει ενδιαφέρον είναι η διαρκής ενασχόληση όλων των προσώπων του δράματος με την ιδέα της οικογενειακής τιμής και την υποστήριξη της θέσης ότι η ατιμία ξεπλένεται μόνο με αίμα.[62] Πριν ακόμη από τον φόνο η τιμή ορίζεται βαρύτερη από τη ζωή και ο δράστης δηλώνει την πρόθεσή του να βουτήξει λαίμαργα στο αδελφικό αίμα τα χέρια του για να την υπερασπιστεί. Μετά τον φόνο ακολουθεί ο ύμνος στη γυναικεία τιμή από τη μάνα, ο «εξαγνισμός» και η δικαίωση του φονιά.[63] Στο σπίτι του συρρέουν εν είδει χορού οι συγχωριανοί με κορυφαίους τον Κίτσο Μπότσαρη και τον Φώτο Τζαβέλλα για να δικαιώσουν και να δοξάσουν τον δράστη ως ήρωα που με την πράξη του δόξασε το σπίτι, τη φάρα του και το Σούλι.[64] Όταν επιτέλους αποκαλύπτεται η αγνότητα της κόρης, ένας ιερωμένος διατάζει να χτυπήσουν τις καμπάνες και δίνει το σύνθημα για

αρνείται, εκ μέρους του συγγραφέα, «ότι εγράφη προς καταπολέμησιν της *Τιμής* του Σούδερμαν».

61 Βλ. Ο δείνα, «Θεατρικά. *Για την τιμή*», εφημ. *Εφημερίς*, 19 Αυγούστου 1898 και Δς., «Σημειώσεις. *Για την τιμή*», εφημ. *Εστία*, όπ.π., Ν. Επ., «Από τον κόσμον των θεάτρων. *Για την τιμή*», εφημ. *Το Άστυ*, 22 Αυγούστου 1898.

62 Χ. Χρηστοβασίλης, *Για την τιμή,* όπ.π., σ. 16 (Πράξη Α΄, σκηνή Ε΄). Ενδεικτικό είναι το σχόλιο της *Εφημερίδος*: *«Άνθρωποι τόσον σοβαροί* και *τόσον αγρίως τίμιοι δεν ομιλούν διαρκώς περί τιμής δια να λέγουν τα ίδια και τα ίδια», Ο δείνα, «Θεατρικά. Για την τιμή», όπ.π.*

63 «Πράξη Τέταρτη. Ο εξαγνισμός», Χ. Χρηστοβασίλης, *Για την τιμή,* όπ.π., σ. 50-59. Ωστόσο, ακόμη και το αίμα δεν είναι αρκετό για να εξαλείψει το στίγμα του ατιμασμένου αδερφού (σ. 57).

64 Χ. Χρηστοβασίλης, *Για την τιμή*, όπ.π., σ. 60.

να πανηγυρίσει όλο το χωριό γιατί «η Δάφνη βγήκε τίμια και άδικος ο φόνος».[65] Τέλος, ο ιερέας θα αποτρέψει μαζί με τα μέλη της υπόλοιπης κοινότητας την αυτοκτονία του αδελφού με το επιχείρημα ότι η ζωή και η θέλησή του ανήκουν στο Σούλι: «Στο Σούλι όλοι ανήκουμε, κι όχι στο θέλημά μας».[66]

Αυτό το «μανιφέστο» κατά του ατομικισμού γράφεται ακριβώς την περίοδο που ο συγγραφέας δραστηριοποιείται στην «εθνική Εταιρεία» του Νεοκλή Καζάζη για να υπηρετήσει ένα πολιτικό πρόγραμμα στο οποίο, όπως έχει επισημανθεί, «το έθνος προβάλλεται ως κοινότητα αλληλεγγύης, και ο εθνικισμός ως ένα μοντέλο κοινωνικής συνοχής που απαντά στο κοινωνικό ζήτημα και στους κινδύνους διάλυσης του κοινωνικού ιστού».[67]

Η *Τιμή* συνέχισε να παίζεται κατά τη διάρκεια της πρώτης δεκαετίας του 20ού αιώνα και οι παραστάσεις της δεν έπαυσαν να προκαλούν αντιδράσεις όπως οι προηγούμενες. Το 1903, για παράδειγμα, ο Περικλής Γιαννόπουλος δημοσιεύει ένα άρθρο στο *Νουμά* με θέμα ξανά το έργο του Ζούντερμαν και το αποστολικό καθήκον που έχουν οι διαννοούμενοι να εξαλείψουν την επιρροή της: «Ο έλλην πατήρ, υιός, αδελφός σκοτώνει. Παίρνομεν λοιπόν ημείς την *Τιμήν* του Σούδερμαν την μεταφράζομεν, την εξυμνούμεν, την διδάσκομεν εις το θέατρον, την συζητούμεν και λέγομεν ημείς οι πνευματικοί πατέρες, οι οδηγοί, η τιμή είναι κολοκύθια, δεν υπάρχει τιμή».[68]

Ήδη όμως ο προβληματισμός γύρω από το θέμα είχε θέσει σε κίνηση άλλες δυνάμεις και είχε οδηγήσει στη συγγραφή νέων έργων από πρωτοεμφανιζόμενους, κατά κύριο λόγο, συγγραφείς. Οι τελευταίοι αποτύπωναν στα έργα τους τις πρόσφατες συνειδησιακές ανακατατάξεις και

65 Χ. Χρηστοβασίλης, *Για την τιμή*, όπ.π., σ. 64.

66 Όπ.π.

67 Νίκος Ποταμιάνος, όπ.π., σ. 136 και Αθανάσιος Μποχώτης, *«Η περίπτωση της Εταιρείας Ελληνισμός, 1894-1910», Η ριζοσπαστική δεξιά: αντικοινοβουλευτισμός, συντηρητισμός και ανολοκλήρωτος φασισμός στην Ελλάδα, 1864-1991*, Βιβλιόραμα, Αθήνα 2003, ιδιαίτερα οι σελίδες 457-475.

68 *Περικλής* Γιαννόπουλος, «Έργα και Ημέραι. Το *καθήκον* μας», *Ο Νουμάς*, 4 (12 Ιανουαρίου *1903*), σ. 4.

προσπαθούσαν μέσα από τη δραματουργική επεξεργασία των εγκλημάτων τιμής να επανανοηματοδοτήσουν το περιεχόμενο της τιμής, από συλλογική, οικογενειακή υπόθεση, ταυτισμένη με την κοινωνική αξία των μελών της, σε μια έννοια με νέο, πιο εξατομικευμένο περιεχόμενο.[69] Ωστόσο, όπως έχει καταδείξει η ιστορική και η ανθρωπολογική έρευνα, τα εγκλήματα «δια λόγους τιμής» διατηρήθηκαν ως κοινωνική πρακτική όχι μόνο στην ύπαιθρο, αλλά και στα μεγάλα αστικά κέντρα, τουλάχιστον μέχρι και τις πρώτες μετεμφυλιακές δεκαετίες.[70]

Αναρωτιέμαι πάντως αν η παράσταση *Της τιμής του Σούδερμαν* του Ησαΐα, την οποία ανέβασε το Εθνικό Θέατρο το 1994,[71] υποδηλώνει μια αναζωπύρωση των ζητημάτων που έφερε στην επιφάνεια η παράσταση του γερμανικού έργου στην Αθήνα του 1899.

69 *Μαρία Μαυρογένη, ««Υποθέσεις τιμής» στην ελληνική δραματουργία των αρχών του 20ού αιώνα» στα ηλεκτρονικά πρακτικά του Δ΄ Πανευρωπαϊκού Συνεδρίου της Ευρωπαϊκής Εταιρείας Νεοελληνικών Σπουδών, Ταυτότητες στον ελληνικό κόσμο (από το 1204 έως σήμερα), Γρανάδα, 9-12 Σεπτεμβρίου 2010:* http://www.eens.org/?page_id=1201 *(ημερομηνία πρόσβασης 10 Απριλίου 2015). Βλ. ακόμη Ελίζα Άννα Δελβερούδη, «Θεατρικά έργα δημοσιευμένα σε περιοδικά, 1901-1922», Διαβάζω 39 (1981), σ. 34-42.*

70 Έφη Αβδελά, «Δια *λόγους* τιμής» - *Βία, συναισθήματα και αξίες στη μετεμφυλιακή Ελλάδα*, Νεφέλη, Αθήνα ²2006.

71 *Βλ. στο Ψηφιοποιημένο αρχείο του Εθνικού Θεάτρου:* www.nt-archive.gr/playMaterial.aspx?playID=176 *(ημερομηνία πρόσβασης: 30 Νοεμβρίου 2015).*

Γιάννης Μόσχος

Η επίδραση του Νατουραλισμού στη σκηνική ανάγνωση του Ίψεν (από τους *Βρικόλακες* του 1894 έως την έναρξη των Βαλκανικών Πολέμων)

Η παρούσα ανακοίνωση θα προσπαθήσει να φωτίσει την επίδραση που άσκησε ο Νατουραλισμός στη σκηνική ανάγνωση του Ερρίκου Ίψεν (Henrik Ibsen) στα πρώτα χρόνια γνωριμίας της ελληνικής σκηνής μαζί του. Στη διδακτορική μου διατριβή η οποία ερευνά τη σκηνική τύχη του Ίψεν στην Ελλάδα από το 1894 έως το 2000,[1] δεν στάθηκα επαρκώς στο ζήτημα αυτό. Το πρώτο κεφάλαιο, που αναφέρεται στην περίοδο 1894-1910, αποσκοπούσε στην προσθήκη κάποιων νέων πληροφοριών για την ενασχόληση των ελληνικών θιάσων με τον συγγραφέα[2] και είχε

1 Γιάννης Μόσχος, *Ο Ερρίκος Ίψεν στην ελληνική σκηνή. Από την πρώτη παράσταση ως το τέλος του 20ού αιώνα (1894-2000)*, τ. Α΄ & Β΄, διδακτορική διατριβή, Τμήμα Θεάτρου, Σχολή Καλών Τεχνών, Α.Π.Θ., Θεσσαλονίκη 2012 (υπό δημοσίευση από τις εκδόσεις Αμολγός, 2016).

2 Να σημειώσουμε εδώ κάποιες νέες παραστασιογραφικές πληροφορίες που περιήλθαν στην αντίληψή μου μετά την ολοκλήρωση της διατριβής. Η Βασιλική Παπανικολάου μας δίνει δύο νέες πολύτιμες πληροφορίες για την ενασχόληση της Νέας Σκηνής με τον Ίψεν (*Η συμβολή της Νέας Σκηνής στην εξέλιξη του νεοελληνικού θεάτρου*, διδακτορική διατριβή, Τομέας Θεατρολογίας-Μουσικολογίας, Τμήμα Φιλολογίας, Φιλοσοφική Σχολή, Πανεπιστήμιο Κρήτης, Ρέθυμνο 2011): η *Έντα Γκάμπλερ* δεν ανεβάστηκε από τον Κωνσταντίνο Χρηστομάνο για πρώτη φορά στην Αθήνα στις 12 Ιουνίου 1903, όπως μέχρι τώρα γνωρίζαμε, αλλά δύο μήνες νωρίτερα στην Αλεξάνδρεια της Αιγύπτου, στο θέατρο Ζιζίνια στις 6 Απριλίου 1903 (βλ. σ. 300). Από την Παπανικολάου (βλ. σ. 394) πληροφορούμαστε ακόμα πως

περισσότερο χαρακτήρα ανασκόπησης των συμπερασμάτων του Νικηφόρου Παπανδρέου στο βιβλίο του *Ο Ίψεν στην Ελλάδα,*[3] όπου είχε ασχοληθεί επισταμένως με την περίοδο αυτή. Η σημερινή ημερίδα μού έδωσε το έναυσμα για ένα προσεκτικότερο κοίταγμα πάνω στο θέμα.

Το ενδιαφέρον των ελληνικών θιάσων για τον Ίψεν υπήρξε ζωηρό από το 1894, οπότε και πρωτοεμφανίστηκε ο συγγραφέας στην ελλη-

η Νέα Σκηνή ανέβασε και το *Σπίτι της κούκλας* στο πλαίσιο περιοδείας του θιάσου στην Πάτρα, στο θέατρο Απόλλων, στις 24 Ιανουαρίου 1906 (Νόρα: Ολυμπία Δαμάσκου-Λαλαούνη, Χέλμερ: Νικόλαος Παπαγεωργίου). Να προσθέσω εδώ και μια νέα πληροφορία για το θέμα, που την οφείλω στον Αντώνη Γλυτζουρή (*Η σκηνοθετική τέχνη στην Ελλάδα. Η ανάδυση και η εδραίωση της τέχνης του σκηνοθέτη στο νεοελληνικό θέατρο*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2001, επανέκδοση: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2011): ο Γλυτζουρής παραπέμπει (Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, σ. 53) σε ένα άρθρο του ηθοποιού Ευάγγελου Δαμάσκου («Ο μυσταγωγός», περ. *Ελληνικόν Θέατρον* 147 (1932), σ. 2), όπου ο Δαμάσκος αφηγείται ένα περιστατικό σχετικά με το πάθος του Κωνσταντίνου Χρηστομάνου για τη λεπτομέρεια. Ο ηθοποιός αναφέρεται σε μια παράσταση του *Σπιτιού της Κούκλας* από τη Νέα Σκηνή στη Ζάκυνθο, με Νόρα τη γυναίκα του, Ολυμπία Δαμάσκου-Λαλαούνη, χωρίς να δίνει άλλες λεπτομέρειες. Η Νέα Σκηνή –σύμφωνα με το παραστασιολόγιο που έχει συντάξει η Παπανικολάου– βρισκόταν στη Ζάκυνθο στα τέλη Νοεμβρίου του 1905 (βλ. σ. 392), όπου θα πρέπει μάλλον να χρονολογήσουμε και την παράσταση του *Σπιτιού της κούκλας* που περιγράφει ο Δαμάσκος. Επίσης, από τον Θόδωρο Χατζηπανταζή («Ημερολόγιο παραστάσεων 1828-1897» [ηλεκτρονική μορφή], σ. 1265 & 1267, στο: *Από του Νείλου μέχρι του Δουνάβεως. Το χρονικό της ανάπτυξης του ελληνικού επαγγελματικού θεάτρου στο ευρύτερο πλαίσιο της Ανατολικής Μεσογείου, από την ίδρυση του ανεξάρτητου κράτους ως τη Μικρασιατική καταστροφή*, τ. Β1 & Β2, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2012) πληροφορούμαστε πως μέλη του Πανελλήνιου Δραματικού Θιάσου Δημοσθένη Αλεξιάδη-Μελπομένης Κωνσταντινοπούλου έδωσαν έκτακτη παράσταση των *Βρικολάκων* –εκτός προγράμματος– στην Αλεξάνδρεια της Αιγύπτου, στο θέατρο Εδέμ, στις 10 Νοεμβρίου 1896, με Όσβαλντ τον Ευτύχιο Βονασέρα και Άλβινγκ την Πιπίνα Βονασέρα.

3 Νικηφόρος Παπανδρέου, Ο Ίψεν στην Ελλάδα. Από την πρώτη γνωριμία στην καθιέρωση. 1890-1910, Κέδρος, Αθήνα 1983.

νική σκηνή, έως και την έναρξη των Βαλκανικών Πολέμων τον Οκτώβριο του 1912. Στα χρόνια αυτά ανέβηκαν 8 έργα του από 37 θιάσους.[4] Συντριπτική είναι η προτίμηση για δύο έργα: τους *Βρικόλακες* και το *Σπίτι της κούκλας*˙ οι 28 ελληνικοί θίασοι ασχολήθηκαν με τα δύο αυτά έργα, κάνοντας μάλιστα άλλες 41 επαναλήψεις με αλλαγές στη διανο-

4 Δίνω εν περιλήψει τα ανεβάσματα, ενσωματώνοντας τις συμπληρώσεις που προαναφέρθηκαν: *Βρικόλακες*: Θίασος Ευτύχιου Βονασέρα 1894 (8 επαναλήψεις από το 1895 έως το 1909), Ελληνικός Δραματικός Θίασος Αθηνών Νικόλαου Καρδοβίλλη 1896, [Πανελλήνιος Δραματικός Θίασος Δημοσθένη Αλεξιάδη-Μελπομένης Κωνσταντινοπούλου] 1896, Θίασος [Κωνσταντίνου Βονασέρα;] 1896, Ελληνικός Θίασος Αθηνών «Μένανδρος» Αδελφών Ταβουλάρη 1897, Ελληνικός Δραματικός Θίασος Αθηνών Θεόδωρου Ποφάντη 1897, Θίασος Ευαγγελίας Παρασκευοπούλου 1898 (επαν. το 1910), Ελληνικός Δραματικός Θίασος Αικατερίνης Βερώνη 1899 (4 επαν. από το 1901 έως το 1907), Θίασος Δημητρίου Αγγελάκη 1900 (2 επαν. το 1900 και το 1901), Δραματικός Θίασος «Ορφεύς» 1903, Θίασος Ξενοφώντος Ησαΐα 1906, Θίασος Θωμά Οικονόμου 1909 (8 επαν. από το 1909 έως τον Οκτώβριο του 1912), Θίασος Πάνου Καλογερίκου 1910, Θίασος Κυβέλης Αδριανού 1910 (3 επαν. από το 1911 έως τον Οκτώβριο του 1912). *Το σπίτι της κούκλας*: Πανελλήνιος Δραματικός Θίασος 1899 (2 επαν. το 1900), Θίασος Μιχαήλ Αρνιωτάκη 1899 (επαν. το 1904), Θίασος Δημοσθένη Αλεξιάδη 1901, Βασιλικόν Θέατρον 1902, Δραματικός Θίασος «Ορφεύς» 1903, Θίασος Ευάγγελου Παντόπουλου 1903 (επαν. τη θεατρική περίοδο 1903-04), Η Νέα Σκηνή [1905], Θίασος Κυβέλης Αδριανού 1907 (10 επαν. από το 1907 έως τον Οκτώβριο του 1912), Θίασος [Ολυμπίας Λαλαούνη-Δαμάσκου;] 1907, Ελληνικός Δραματικός Θίασος Δ. Ταβουλάρη-Τηλ. Λεπενιώτη 1907, Θίασος Ελληνικής Κωμωδίας Μιχαήλ Ιακωβίδη 1909, Θίασος [Ροζαλίας Νίκα;] 1910, Θίασος Νικόλαου Πλέσσα 1911 (επαν. το 1912), Θίασος Θωμά Οικονόμου 1912. *Αγριόπαπια*: Η Νέα Σκηνή 1901 (6 επαν. από το 1902 έως το 1906), Θίασος Θωμά Οικονόμου 1912. *Η κυρά της θάλασσας*: Θίασος Θωμά Οικονόμου 1906, Ελληνικός Δραματικός Θίασος 1907. *Ρόσμερσχολμ*: Θίασος Σμαράγδας Ησαΐα 1902, Θίασος Θωμά Οικονόμου 1908 (επαν. το 1910). *Ένας εχθρός του λαού*: Η Νέα Σκηνή 1902 (επαν. το 1902). *Έντα Γκάμπλερ*: Η Νέα Σκηνή 1903 (επαν. το 1903). *Τα στηρίγματα της κοινωνίας*: Βασιλικόν Θέατρον 1902. Για παραστασιογραφικές λεπτομέρειες ας ανατρέξει ο αναγνώστης στον Β΄ τόμο της διατριβής μας (Μόσχος, *Ο Ερρίκος Ίψεν στην ελληνική σκηνή*, όπ.π., τ. Β΄, σ. 25-189).

μή. Και δεν είναι βέβαια τυχαίο πως πρόκειται για δύο έργα που στην εποχή τους είχαν συνδεθεί στενά με το κίνημα του Νατουραλισμού.[5] Αλλά αυτό δεν είναι το θέμα μας εδώ.

Κατά πόσο ενστερνίστηκαν οι θίασοι τις διδαχές του Νατουραλισμού στον τρόπο ανεβάσματος των έργων; Θα προσπαθήσω να απαντήσω στο ερώτημα σταχυολογώντας πρώτα τις λιγοστές μαρτυρίες για το θέμα. Για τις πρώτες ελληνικές παραστάσεις Ίψεν της δεκαετίας του 1890 οι μαρτυρίες που σώζονται είναι ελάχιστες και περιορίζονται συνήθως σε απλές αναφορές στις στήλες θεαμάτων. Οι μόνες παραστάσεις που απασχόλησαν αρκετά τον Τύπο είναι τα πρώτα ανεβάσματα των *Βρικολάκων*, από τον Θίασο του Ευτύχιου Βονασέρα το 1894,[6] και του *Σπιτιού της κούκλας*, από τον Πανελλήνιο Δραματικό Θίασο το 1899,[7] αλλά ούτε για αυτές μπορούμε να εξαγάγουμε ασφαλή συμπεράσματα. Οι αρθρογράφοι –κατά τη συνήθεια της εποχής– σχολιάζουν ως επί το πλείστον τη δραματουργία και δεν αποτιμούν τα παραστασιακά αποτελέσματα.

Στο υποκριτικό ύφος αναφέρεται μόνο ένα δημοσίευμα της *Νέας Εφημερίδος* για τους *Βρικόλακες*: ο ανώνυμος αρθρογράφος γράφει για την Ελένη Αρνιωτάκη (Κυρία Άλβινγκ) και τον Παναγιώτη Κωνσταντινόπουλο (Έγκστραντ) πως ερμήνευσαν τους ρόλους τους «φυσικώτατα», ενώ για τον Ευτύχιο Βονασέρα αναφέρει πως ερμήνευσε τον Όσβαλντ «μετά ζωντανής δόσεως νεωτεριστικού πνεύματος εις τα

5 Βλ. για το θέμα τις παρατηρήσεις του Παπανδρέου, *Ο Ίψεν στην Ελλάδα*, όπ.π., σ. 130.

6 Ανυπόγραφο, «Θέατρον και καλλιτεχνία», εφημ. *Εφημερίς*, 30 Οκτωβρίου 1894. Ανυπόγραφο, «Διάφορα κοινωνικά. Ευτύχιος Βονασέρας», εφημ. *Νέα Εφημερίς*, 31 Οκτωβρίου 1894. Ανυπόγραφο, «*Οι βρυκόλακες*», εφημ. *Καιροί*, 31 Οκτωβρίου 1894. Στεφ., «*Οι βρυκόλακες*», εφημ. *Άστυ*, 31 Οκτωβρίου 1894. Πρωτεύς [Βλάσης Γαβριηλίδης], «*Οι βρυκόλακες*», εφημ. *Ακρόπολις*, 1 Νοεμβρίου 1894.

7 Ένας σύζυγος [Δ. Π. Ταγκόπουλος;], «*Το σπίτι της κούκλας*», εφημ. *Εστία*, 21 Ιουλίου 1899. Γ[εώργιος] Τ[σοκόπουλος], «*Νόρα Χέλμερ*», εφημ. *Εμπρός*, 23 Ιουλίου 1899. Πολ[ύβιος] Δημ[ητρακόπουλος], «*Το σπίτι της κούκλας* του Ίψεν», εφημ. *Νεολόγος Κωνσταντινουπόλεως-Αθηνών*, 24 Ιουλίου 1899.

της ηθοποιίας παρ' ημίν».[8] Πώς να ερμηνεύσουμε αυτά τα σχόλια; Θα πρέπει να θεωρήσουμε πως στην πρώτη μόλις αυτή παρουσίαση του Ίψεν μετακινείται το υποκριτικό ύφος προς τον Νατουραλισμό; Την απάντηση μας δίνει ο Θόδωρος Χατζηπανταζής στο πρόσφατα εκδοθέν σύγγραμμά του *Διάγραμμα ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου*: στη δεκαετία του 1890 στο ελληνικό θέατρο «επανήλθε δυναμικά στην περί υποκριτικής συζήτηση το θέμα της εξιδανίκευσης και του εξωραϊσμού των χειρονομιών και των μορφασμών του ηθοποιού» και οι δύο μεγάλες βεντέτες της εποχής, η Ευαγγελία Παρασκευοπούλου και η Αικατερίνη Βερώνη ακολουθούσαν την ερμηνευτική σχολή του Αισθητισμού, ενώ ο Ευάγγελος Παντόπουλος, συνεχίζει ο Χατζηπανταζής, ήταν ο μόνος που προσπαθούσε «να μελετά με μεγάλη προσοχή την ανθρώπινη συμπεριφορά στη γύρω του κοινωνία και να την αναπαράγει πιστά στη σκηνή, κωδικοποιημένη σύμφωνα με τους όρους της ηθογραφίας. Όχι του αισθητισμού».[9]

Ο Ευάγγελος Παντόπουλος στην παράσταση των *Βρικολάκων* το 1894 όχι μόνο ερμήνευσε τον πάστορα Μάντερς, αλλά είχε συμμετοχή και στη διδασκαλία των ηθοποιών σύμφωνα με τον Γιάννη Σιδέρη.[10] Ο νεωτεριστικός τρόπος ερμηνείας του Βονασέρα και οι "φυσικές" ερμηνείες των Αρνιωτάκη και Κωνσταντινόπουλου, στις οποίες αναφέρεται η *Νέα Εφημερίς*, πρέπει να ήταν λιγότερο στομφώδεις και περισσότερο ρεαλιστικές σε σχέση με το υποκριτικό ύφος που επικρατούσε, αλλά αυτό δεν σημαίνει ότι πρέπει να τις θεωρήσουμε και νατουραλιστικές.

Η εκτίμηση του Σιδέρη σε άλλο άρθρο του μάς είναι βοηθητική: η γενική ατμόσφαιρα της παράστασης ήταν «ρομαντικομελοδραματική», γράφει.[11] Αυτή η υπόθεση του Σιδέρη είναι θεμιτή «αν και ατεκμηρίωτη», σχολιάζει ο Παπανδρέου, «η περιρρέουσα θεατρική αισθητική

8 Ανυπόγραφο, «Διάφορα κοινωνικά», όπ.π.

9 Θόδωρος Χατζηπανταζής, *Διάγραμμα ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2014, σ. 244.

10 «Οι *Βρυκόλακες* και ο Ξενόπουλος», περ. *Νέα Εστία* 559 (1950), σ. 1380-1382.

11 Γιάννης Σιδέρης, «Ο Ίψεν στην Ελλάδα», *Νέα Εστία* 705 (1956), σ. 1548.

εκεί θα οδηγούσε».[12] Στα δύο πρώτα ανεβάσματα των *Βρικολάκων* και του *Σπιτιού της κούκλας* οι θίασοι πρέπει να αντιμετώπισαν τον Ίψεν με «μια αίσθηση ρομαντική», σημειώνει σε άλλο σημείο του βιβλίου του ο ίδιος μελετητής.[13] Και μάλλον θα πρέπει να συμφωνήσουμε μαζί του.

Η ταυτόχρονη εμφάνιση των Κωνσταντίνου Χρηστομάνου και Θωμά Οικονόμου στα ελληνικά θεατρικά πράγματα στην αυγή του 20ού αιώνα δρομολογεί σημαντικές αλλαγές στη θεατρική πράξη, και βέβαια επηρεάζει και τη σκηνική ανάγνωση του Ίψεν, για τον οποίο οι δύο δημιουργοί έδειξαν μεγάλο ενδιαφέρον. Πόσο επηρεάστηκαν ο Χρηστομάνος και ο Οικονόμου από το κίνημα του Νατουραλισμού στη σκηνική τους ανάγνωση του Ίψεν;

Ας δούμε πρώτα την περίπτωση του Χρηστομάνου, ο οποίος θα ανεβάσει τέσσερα έργα του Ίψεν με τη Νέα Σκηνή: τρία άπαιχτα –*Αγριόπαπια* το 1901, *Εχθρό του λαού* το 1902, *Έντα Γκάμπλερ* το 1903– και ένα συχνά παιζόμενο πια: το *Σπίτι της κούκλας*, μάλλον το 1905.

Το πάθος του Χρηστομάνου για τη λεπτομερή σκηνογραφία είναι έκδηλο στην ενασχόλησή του με τον Ίψεν. Μεγάλη εντύπωση κάνει η σκηνογραφία της *Αγριόπαπιας*, και ειδικά η πολυτέλεια του σκηνικού της πρώτης πράξης, η οποία εξελίσσεται στο μεγαλοαστικό σπίτι του Βέρλε. Αρκετά δημοσιεύματα αναφέρονται σε αυτό, δίνοντας μάλιστα λεπτομερείς περιγραφές, όπως η εφημερίδα *Άστυ*: «ήτο σαλόνι κλειστό με ταπετσαρισμένους τοίχους, βιβλιοθήκην, γραφείον, καθρέπτην πολυτελή κρυστάλλινον και έπιπλα κομψά με αραβουργήματα και σκίμποδες και τραπεζάκια, επάνω εις τα οποία εστηρίζοντο περίκομψοι ηλεκτρικοί λαμπτήρες και ήσαν όλα τέλος πλούσια και καλαίσθητα εις το σαλόνι, ενώ εις το βάθος διά της μεσαίας θύρας εφαίνετο δεύτερον σαλόνι έτι πολυτελέστερον με ηλεκτρικόν πολυέλαιον και λυχνοστάτην και χρυσά έπιπλα».[14] Το ίδιο εντυπωσιάζει και η πολυτέλεια των

12 Παπανδρέου, *Ο Ίψεν στην Ελλάδα*, όπ.π., σ. 29.

13 Παπανδρέου, *Ο Ίψεν στην Ελλάδα*, όπ.π., σ. 131.

14 Ανυπόγραφο, «Θέατρον Βαριετέ. Η Νέα Σκηνή. *Η αγριόπαπια*. Δράμα εις πέντε πράξεις υπό του Ερρίκου Ίψεν», εφημ. *Το Άστυ*, 5 Δεκεμβρίου 1901. Για τον δεύτερο σκηνικό χώρο του έργου, όπου εξελίσσονται όλες οι υπόλοιπες πράξεις, ο αρθρογράφος δεν μπαίνει σε λεπτομέρειες, αναφέρει

κοστουμιών στην πρώτη πράξη: «Χιλιάδας εδαπάνησε διά να τους ενδύση με παν ό,τι ο τελευταίος συρμός απαιτεί. Φράκα, λαιμοδέτας, φοκόλ, υψηλούς πίλους, κλακ, τα πάντα αποστίλβοντα και καινουργή!», γράφει η *Ακρόπολις*.[15] Μάλιστα ο Γρηγόριος Ξενόπουλος στην κριτική του αποδίδει εύσημα στη Νέα Σκηνή για την προσπάθειά της να είναι «η διακόσμησις όσον το δυνατόν πιστή προς τας οδηγίας του συγγραφέως».[16]

Άλλα δύο παραδείγματα επιβεβαιώνουν το πάθος του Χρηστομάνου για σκηνογραφική λεπτομέρεια στον Ίψεν. Για τον *Εχθρό του λαού* του 1902 η *Εστία* σχολιάζει πως «η επιμέλεια της 'Ν. Σκηνής' διά την σκηνοθεσίαν [=σκηνογραφία] των έργων της είνε κάτι απίστευτον», και για να το πιστοποιήσει μας μεταφέρει πως για τον ρόλο του τυπογράφου Άσλακσεν «επήραν δανεική μία λερωμένη μπλούζα τυπογραφείου», μας βεβαιώνει δε πως «κι' εις όλας τας άλλας λεπτομερείας» υπάρχει «η αυτή επιμέλεια».[17] Για το *Σπίτι της κούκλας*, που ανέβηκε σε περιοδεία του θιάσου στη Ζάκυνθο μάλλον στα τέλη του 1905, έχουμε

μόνο πως πρόκειται για την «πτωχικήν οικίαν» της οικογένειας Έκνταλ· προφανώς δεν εντυπωσιάζεται από τον φτωχό σκηνικό διάκοσμο. Γλαφυρή και η περιγραφή της *Ακροπόλεως*: *«Τάπητες, γραφεία, πολυθρόναι, καναπέδες, πολυέλαιοι μέχρι των κομψοτεχνημάτων ακόμη όλα καινουργή καί πολυτελέστατα, χρυσά, κάρυνα, κρυστάλλινα» (Ανυπόγραφο, «Η δευτέρα της Αγριόπαπιας», εφημ.* Ακρόπολις, *6 Δεκεμβρίου 1901).*

15 Αλ. Φιλαδελφεύς, «Στιγμιότυπον. Κωνστ. Χρηστομάνος», εφημ. *Ακρόπολις*, 6 Δεκεμβρίου 1901. Στο άλλο άρθρο, που δημοσιεύεται την ίδια μέρα στην εφημ. *Ακρόπολις* ο ανώνυμος συντάκτης αναφέρει κι αυτός πως *«αι ενδυμασίαι» ήταν «άψογοι και βαρύτιμοι» (Ανυπόγραφο, «Η δευτέρα της Αγριόπαπιας», όπ.π.).*

16 Βασίλειος Σκηνίτης [Γρηγόριος Ξενόπουλος], «Θεατρική ζωή. Νέα Σκηνή. *Η αγριόπαπια* του Ίψεν. Βασιλικόν Θέατρον», περ. *Παναθήναια* 29 (1901), σ. 162-167.

17 Το λαγωνικό, «Από τη ζωήν της πόλεως. Με λίγα λόγια», εφημ. *Εστία,* 25 Ιανουαρίου 1902.

τη μαρτυρία του Ευάγγελου Δαμάσκου για την επιμονή του Χρηστομάνου να βρεθεί πάση θυσία ένα αληθινό έλατο για το σκηνικό.[18]

Για το υποκριτικό ύφος των παραστάσεων Ίψεν του Χρηστομάνου έχουμε μόνο κάποια ψήγματα πληροφοριών. Για την *Αγριόπαπια*, δημοσιεύματα του *Άστεως* και της *Ακροπόλεως* αναφέρονται στη "φυσικότητα" των ερμηνειών κάποιων ηθοποιών,[19] ενώ ο όρος επιστρέφει και στην κριτική του Ξενόπουλου για τον *Εχθρό του λαού.*[20] Να προσθέσουμε εδώ και μια πληροφορία που μας δίνει ο Γιάννης Σιδέρης για το «σούρσιμο των παντοφλών» της Ελένης Πασαγιάννη στον ρόλο της Γκίνας στην *Αγριόπαπια.*[21]

Αν στεκόμασταν μόνο σε αυτές τις ενδείξεις για τη σκηνογραφία και το υποκριτικό ύφος, θα πιστεύαμε πως ο Χρηστομάνος αντιμετώπι-

18 Ο Χρηστομάνος, σύμφωνα με τον Δαμάσκο («Ο μυσταγωγός», όπ.π.), απαίτησε από τον φροντιστή του θιάσου να του φέρει οπωσδήποτε ένα έλατο. Οι προσπάθειες του φροντιστή απέβησαν άκαρπες και επέστρεψε στο θέατρο λίγο πριν ανοίξει η αυλαία, πληροφορώντας τον Χρηστομάνο ότι υπήρχαν έλατα μόνο σε ένα δάσος σε μακρινή απόσταση. Κι ενώ ήταν ώρα να ξεκινήσει η παράσταση και οι θεατές περίμεναν την αυλαία να ανοίξει, ο Χρηστομάνος έφυγε μαζί με τον φροντιστή για να κόψουν ένα έλατο. Επέστρεψαν έπειτα από μία ώρα, με το κοινό να έχει εξοργιστεί βέβαια από τη μεγάλη καθυστέρηση. Ο Χρηστομάνος, αγνοώντας τις διαμαρτυρίες του κόσμου, καθυστέρησε να ανοίξει την αυλαία ακόμα μισή ώρα προκειμένου να επιμεληθεί ο ίδιος τον χριστουγεννιάτικο στολισμό του δέντρου.

19 Η εφημερίδα *Άστυ* (Ανυπόγραφο, «Θέατρον Βαριετέ», όπ.π.) γράφει πως ο Νικόλαος Ραυτόπουλος (Βέρλε) και ο Άγγελος Χρυσομάλλης (Γέρο-Έκνταλ) «έπαιξαν φυσικώτατα». Δύο γραμμές παρακάτω επαναλαμβάνει για την Κυβέλη (Έντβιγκ) πως υποδύθηκε «φυσικώτατα την αθώαν παιδίσκην». Η *Ακρόπολις* (Ανυπόγραφο, *«Η δευτέρα της Αγριόπαπιας», όπ.π.)* αναφέρει πως η Ελένη Πασαγιάννη (Γκίνα Έκνταλ), ο Μήτσος Μυράτ (Γιάλμαρ Έκνταλ), η Κυβέλη, ο Πάνος Καλογερίκος (Ρέλινγκ) και Νίκος Παπαγεωργίου (Γκρέγκερς Βέρλε) ήταν «όλοι φυσικώτατοι».

20 Ο Πάνος Καλογερίκος, γράφει ο Ξενόπουλος, έπαιξε «με την μεγαλειτέραν φυσικότητα» τον Δήμαρχο Στόκμαν («Θέατρον. *Ένας εχθρός του λαού*», περ. *Παναθήναια* 33 (1902), σ. 300).

21 Σιδέρης, «Ο Ίψεν στην Ελλάδα», όπ.π., σ. 1548.

σε ενδεχομένως τον Ίψεν νατουραλιστικά. Οι μεταφράσεις των έργων, όμως, βρίσκονται σε αντίφαση με τις νατουραλιστικές πρακτικές. Ο Σπύρος Μαρκέλλος στην *Αγριόπαπια*, όπως διαπιστώνει ο Παπανδρέου, «είχε χρησιμοποιήσει μια γλώσσα μικτή με πολλές παραχωρήσεις στην καθαρεύουσα».[22] Τις ίδιες παραχωρήσεις στην καθαρεύουσα φαίνεται πως έκανε ο Μαρκέλλος και στον *Εχθρό του λαού*· ο αρθρογράφος στο *Νέον Άστυ* είναι καυστικός ως προς τις επιλογές του μεταφραστή.[23] Η χρήση της καθαρεύουσας από τους μικροαστούς ήρωες του *Εχθρού* και της *Αγριόπαπιας* δεν συνάδει βέβαια με τη νατουραλιστική οπτική.

Αλλά δεν είναι μόνο η χρησιμοποίηση της μη φυσικής γλώσσας που δημιουργεί αμφιβολίες για τον νατουραλιστικό τρόπο ανεβάσματος του Ίψεν από τον Χρηστομάνο, αλλά κυρίως η συνολικότερη εικόνα της καλλιτεχνικής φυσιογνωμίας του δημιουργού. Οι νεότεροι μελετητές έχουν ανασκευάσει την εντύπωση που είχε σχηματιστεί πως ο Χρηστομάνος ήταν συνδεδεμένος άρρηκτα με το κίνημα του Νατουραλισμού, μια παρεξήγηση που οφείλεται κυρίως στο ενδιαφέρον του Χρηστομάνου για τη λεπτομερή απόδοση του σκηνικού περιβάλλοντος.[24] Η Βάνια

22 Παπανδρέου, *Ο Ίψεν στην Ελλάδα*, όπ.π., σ. 44. Ο Παπανδρέου παραπέμπει στο άρθρο του *Άστεως* (Ανυπόγραφο, «Θέατρον Βαριετέ», όπ.π.) και στα απομνημονεύματα του Μήτσου Μυράτ (*Η ζωή μου*, Αθήνα 1928, σ. 199).

23 Η μετάφραση του *Εχθρού*, γράφει, «ήτο ανταξία της μεταφράσεως της *Αγριόπαππιας*. Εις το στόμα τυπογράφου υπήρχαν μετοχαί παρακειμένου, κοινοβουλευτικαί και δικανικαί εκφράσεις και απειρία δοτικών. Δεν ηδύνατο να γείνη προχειροτέρα και πλέον ακαλαίσθητος και άνευ ζωής μετάφρασις» (Αθηναίος, «Από χθες έως σήμερον. *Ένας εχθρός του λαού*», εφημ. *Νέον Άστυ*, 26 Ιανουαρίου 1902).

24 Ο Παπανδρέου στο βιβλίο του για τον Ίψεν γράφει για τον Χρηστομάνο πως είχε «έντονες νατουραλιστικές τάσεις» και πως «αυτό που κυρίως τον ενδιαφέρει στο νορβηγό συγγραφέα είναι τα νατουραλιστικά του στοιχεία» (*Ο Ίψεν στην Ελλάδα*, όπ.π., σ. 41). Κάποια χρόνια μετά ο Βάλτερ Πούχνερ προσάπτει στον Παπανδρέου ότι τοποθετεί «κάπως αβασάνιστα στον νατουραλισμό» τις ιψενικές παραστάσεις του Χρηστομάνου (*Ελληνική θεατρολογία. Δώδεκα μελετήματα*, τ. Β΄, Εταιρία Θεάτρου Κρήτης, Αθήνα 1988, σ. 397). Οι διατυπώσεις του Παπανδρέου είναι πάντως προσεκτικές, συνδέ-

Παπανικολάου, στη διατριβή της για τη Νέα Σκηνή, γράφει πως στόχος του Χρηστομάνου «δεν ήταν να δώσει μια πιστή και αυθεντική εικόνα της εποχής όπου διαδραματιζόταν το έργο αλλά να δημιουργήσει στο θεατή μια πιθανοφανή αίσθηση της εποχής», και άρα «η επιμονή του στη σκηνική λεπτομέρεια και στην ιστορική πιστότητα, θα πρέπει να ερμηνευθεί ως απόρροια της επίδρασης της τέχνης της Παρακμής, και όχι σαν εκπλήρωση των επιταγών του Νατουραλισμού».[25] Η σκηνογραφική λεπτομέρεια και η χρήση αυθεντικών, αληθινών αντικειμένων στις παραστάσεις Ίψεν του Χρηστομάνου, σχετίζονται λοιπόν σε ένα βαθμό με τις νατουραλιστικές πρακτικές (αφού στις καταβολές της τέχνης της Παρακμής ανήκει και ο Νατουραλισμός[26]), όμως ο Χρηστομάνος δεν φαίνεται να αποσκοπούσε στην πιστή, τη νατουραλιστι-

ει μεν τον Χρηστομάνο με τον Νατουραλισμό, αλλά πουθενά στο βιβλίο του δεν τον εντάσσει αμιγώς στο νατουραλιστικό κίνημα.

25 Παπανικολάου, *Η συμβολή της Νέας Σκηνής*, όπ.π., σ. 165-166. Βλ. επίσης τις παρατηρήσεις της Ιουλίας Πιπινιά για το θέμα στο άρθρο της: «Η Νέα Σκηνή και το κίνημα των ελεύθερων θεάτρων στην Ευρώπη του 19ου αιώνα», στο: Κατερίνα Σαρροπούλου (επιμ.), *Ο Κωνσταντίνος Χρηστομάνος και η εποχή του. 130 χρόνια από τη γέννησή του, Πρακτικά ημερίδας,* Ίδρυμα Γουλανδρή-Χορν & Αστική Εταιρεία θεάτρου και μιμικής «Αιωρία», Αθήνα 1999, σ. 61-96.

26 Γράφει σχετικά ο Αντώνης Γλυτζουρής: «Η έννοια της Παρακμής ως ιστορικής τάσης που διατρέχει την ευρωπαϊκή τέχνη στο τελευταίο τέταρτο του 19ου αιώνα, ορίζει μια περιοχή όμορη με τον Νεορομαντισμό αλλά δεν ταυτίζεται μαζί του. Έχει και πάλι ως ιστορική προϋπόθεση τον Νατουραλισμό και ενσωμάτωσε πολλά διδάγματά του· κορυφαίοι, άλλωστε, παρακμιακοί καλλιτέχνες ξεκίνησαν ως νατουραλιστές ή βεριστές, όπως ο Υσμάν ή ο Ντ' Αννούντσιο. Ωστόσο, η ενασχόληση της τέχνης της Παρακμής με τις πεζές και άθλιες όψεις της ζωής ή η σημασία που έδωσε στη λεπτομερειακή καταγραφή τους (ένα βασικό χαρακτηριστικό που την διακρίνει από την αφαιρετικότητα του Συμβολισμού) ήταν στερημένη της επιστημονικής προσέγγισης που υιοθετούσε ο Νατουραλισμός» (*Πόθοι αετού και φτερά πεταλούδας. Το πρώιμο έργο του Νίκου Καζαντζάκη και οι ευρωπαϊκές πρωτοπορίες της εποχής. Συμβολή στη μελέτη της Παρακμής στη νεοελληνική δραματουργία των αρχών του εικοστού αιώνα,* Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2009, σ. 109).

κή απεικόνιση του περιβάλλοντος των ιψενικών ηρώων, αλλά σε μια εξωραϊσμένα αληθοφανή σκηνική πραγματικότητα. «Η τάση για καλαισθησία εκδηλώθηκε σ' όλα τα έργα τα οποία ανέβαζε ο θίασος», διαπιστώνει ο Γλυτζουρής[27], και από αυτή τη διακοσμητική καλαισθησία του Χρηστομάνου θα πρέπει να ήταν χρωματισμένες και οι ιψενικές του παραστάσεις.

Όσο για το υποκριτικό ύφος, δεν μπορούμε βέβαια να μιλάμε για γνήσια νατουραλιστική υποκριτική. Η φυσικότητα στις ερμηνείες, στην οποία αναφέρονται οι δημοσιογράφοι της εποχής, δεν αφορά αποκλειστικά τον τρόπο ανεβάσματος του Ίψεν, είναι ένας όρος που χρησιμοποιούσαν συχνά για να προσδιορίσουν το υποκριτικό ύφος του θιάσου και, με τον όρο αυτό, εξηγεί η Παπανικολάου, «εννοούσαν το ελεγχόμενο και πιο συγκρατημένο παίξιμο των νεαρών ηθοποιών σε σχέση με αυτό που κυριαρχούσε μέχρι εκείνη τη στιγμή στην ελληνική σκηνή», πράγμα που δεν πρέπει «να συγχέεται με τον φυσικό τρόπο παιξίματος ή απαγγελίας που καλλιεργήθηκε μέσα από τη διδασκαλία των ευρωπαίων σκηνοθετών».[28]

Ας δούμε όμως τώρα την περίπτωση του Θωμά Οικονόμου, ο οποίος, στο χρονικό διάστημα που μας απασχολεί, μέχρι το 1912, θα ασχοληθεί επισταμένως με τον Ίψεν, όχι τόσο στην εποχή του Βασιλικού Θεάτρου, όπου δεν ορίζει ο ίδιος απολύτως το δραματολόγιο, αλλά στη μετά το Βασιλικό εποχή.

Στα χρόνια του Βασιλικού θα ασχοληθεί, στην πρώτη μόλις θεατρική περίοδό του (1901-1902), με δύο έργα: τα *Στηρίγματα της κοινωνίας* και το *Σπίτι της κούκλας*. Στα *Στηρίγματα,* που ανεβαίνουν τον Ιανουάριο του 1902, ο Οικονόμου δείχνει να είναι αρκετά μακριά από τις νατουραλιστικές πρακτικές. Καταρχάς χρησιμοποιείται μια καθαρευουσιάνικη μετάφραση που υπογράφει ο Σπυρίδων Λάμπρου.[29] Το

27 Γλυτζουρής, *Η σκηνοθετική τέχνη,* όπ.π., σ. 52.

28 Παπανικολάου, *Η συμβολή της Νέας Σκηνής*, όπ.π., σ. 176-177.

29 Ο Γρηγόριος Ξενόπουλος στην κριτική του («Θεατρική Ζωή. Βασιλικόν Θέατρον. *Τα στηρίγματα της κοινωνίας* του Ίψεν», περ. *Παναθήναια* 32 (1902), σ. 264-265) μεταφέρει μια φήμη σύμφωνα με την οποία δεν πρόκειται ακριβώς για μετάφραση του ίδιου του Λάμπρου, αλλά για ανάθεση

γεγονός σχολιάζεται αρνητικά: ο Ξενόπουλος γράφει πως από τη μετάφραση έλειπε «κάθε χάρις και κάθε φυσικότης», οι ήρωες χρησιμοποιούσαν «μίαν γλώσσαν την οποίαν ουδείς ποτέ ωμίλησεν εις το πραγματικόν».[30] Οι ηθοποιοί, συνεχίζει ο Ξενόπουλος, είχαν «όλοι τον στόμφον της παλαιάς σχολής»,[31] και θεωρεί τη μετάφραση κατά κύριο λόγο υπεύθυνη. Αλλά απ' ό,τι φαίνεται δεν ευθύνεται μόνο η μετάφραση που δεν βοηθά τους ηθοποιούς, η παράσταση ήταν πρόχειρα προετοιμασμένη.[32] Αλλά και η σκηνογραφία της παράστασης απέχει πολύ από τις νατουραλιστικές πρακτικές. Το κοινό και μερίδα των αρθρογράφων μπορεί να εντυπωσιάζονται από την ασυνήθιστη για την εποχή επιμέλειά της και από τους σκηνικούς μηχανισμούς του νεοπαγούς Βασιλι-

σε άλλο άπειρο μεταφραστή του οποίου το κείμενο επιμελήθηκε στοιχειωδώς ο Λάμπρου. Το ίδιο υπαινίσσεται και ο Αθηναίος στο *Νέον Άστυ* («Από χθες έως σήμερον. Δύο πρώται», 15 Ιανουαρίου 1902).

30 Ξενόπουλος, «Θεατρική Ζωή», όπ.π. Το ίδιο αρνητικός είναι και ο Αθηναίος στο *Νέον Άστυ* («Από χθες έως σήμερον, όπ.π.). Ο Ν. Ι. Λάσκαρης στην *Εστία* είναι πιο επιεικής, βρίσκει τη μετάφραση «επιμελημένη» αν και διακρίνει αρκετές αδυναμίες («Αι χθεσιναί των θεάτρων. *Τα στηρίγματα της κοινωνίας*», 15 Ιανουαρίου 1902).

31 Ξενόπουλος, «Θεατρική Ζωή», όπ.π. «Πάντες πλην της κ. Βασιλείας Στεφάνου και του κ. Τασόγλου ήσαν εκτός του ρόλου των», γράφει ο Λάσκαρης («Αι χθεσιναί των θεάτρων», όπ.π.). Για «παρεξήγησιν των ρόλων και με πολύ το αψυχολόγητον εις την διερμήνευσίν των», γράφει ο Καθημερινός στην εφημερίδα *Σκριπ* («Καθημεριναί Σελίδες. Τα *Στηρίγματα της κοινωνίας*», 16 Ιανουαρίου 1902).

32 Ο Λάσκαρης γράφει πως το έργο ήταν «ασύνδετον και άγουρο με πολλά χάσματα και περισσοτέρας φωνάς του κ. ρεζισέρ, όστις ηκούετο έσωθεν και από τα τελευταία θρανία της πλατείας» («Αι χθεσιναί των θεάτρων», όπ.π.). Ο Καθημερινός στο *Σκριπ* («Καθημεριναί Σελίδες», όπ.π.) επισημαίνει μια «βραδύτητα ασυγχώρητον, με μίαν δυσκολίαν καθιστώσαν βαρύτερον το έργον».

κού Θεάτρου,[33] όμως, όπως γράφει ο Λάσκαρης, από τη σκηνογραφία έλειπε «η πραγματικότης, η ζωή, η αλήθεια».[34]

Τρεις μήνες αργότερα ο Οικονόμου ενέχεται και στο ανέβασμα του *Σπιτιού της κούκλας*, το οποίο ανέβηκε για μία φορά στο Βασιλικό Θέατρο τον Μάρτιο του 1902. Τον ρόλο της Νόρας επωμίζεται η Ολυμπία Λαλαούνη-Δαμάσκου, η πρώτη διδάξασα του ρόλου. Ούτε το έργο, ούτε η πρωταγωνίστρια φαίνεται πως ήταν επιλογές του Οικονόμου, ο Γλυτζουρής γράφει πως το ανέβασμα αυτό ήταν «καθαρή παραχώρηση στις απαιτήσεις της πρωταγωνίστριας».[35] Ο Τύπος της εποχής θεωρεί την παράσταση μία ακόμα επανάληψη της παλαιότερης προσωπικής επιτυχίας της Λαλαούνη-Δαμάσκου και δεν την σχολιάζει πάρα ελάχιστα.[36]

Οι δύο αυτοί Ίψεν του Οικονόμου στο Βασιλικό Θέατρο γίνονται στον πρώτο χρόνο λειτουργίας του θεάτρου, περίοδο κατά την οποία

33 Βλ. Αθηναίος [Μιλτιάδης Αγαθόνικος;], «Από χθες έως σήμερον. Σημειώσεις Αθηναίου. Θέατρα και συναυλίαι», εφημ. *Το Άστυ*, 15 Ιανουαρίου 1902. Ανυπόγραφο, «Τα *Στηρίγματα της κοινωνίας*. Η χθεσινή του Βασιλικού», εφημ. *Εμπρός*, 15 Ιανουαρίου 1902. Ανυπόγραφο, «Εδώ κ' εκεί», εφημ. *Σκριπ*, 16 Ιανουαρίου 1902.

34 Λάσκαρης, «Αι χθεσιναί των θέατρων», όπ.π. Ο Ξενόπουλος στην κριτική του είναι πιο διαλλακτικός: είχε «τουλάχιστον ευπρέπειαν και καλαισθησίαν» γράφει, παρότι αναγνωρίζει πως δεν είχε «ακρίβειαν» («Θεατρική Ζωή», όπ.π.).

35 Αντώνης Γλυτζουρής, «Ο Θωμάς Οικονόμου σε ιψενικούς ρόλους. Τα όρια του ρεαλισμού στην ελληνική υποκριτική τέχνη των πρώτων δεκαετιών του 20ού αιώνα», στο: Γωγώ Κ. Βαρζελιώτη (επιμ.), *Από τη χώρα των κειμένων στο βασίλειο της σκηνής*, Πρακτικά Επιστημονικού Συνεδρίου, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, ηλεκτρονική έκδοση (http://www.theatre.uoa.gr/fileadmin/theatre.uoa.gr/uploads/PRAKTIKA_APO_TI_CHORA_TON_KEIMENON_STO_BASILEIO_TIS_SKINIS/PRAKTIKA_SYNEDRIOUfinal.pdf), Αθήνα 2014, σ. 821.

36 Εμφανίζεται μόνο μια κριτική του Λάσκαρη στην εφημ. *Εστία* που δεν μας διαφωτίζει καθόλου για το ύφος της παράστασης («Η *Νόρα*», 25 Μαρτίου 1902).

ο σκηνοθέτης δεν είχε ελευθερία κινήσεων,[37] και δεν πρέπει να θεωρήσουμε πως καθρεφτίζουν την αντίληψή του για τον Ίψεν. Η επιλογή της καθαρευσιάνικης μετάφρασης για τα *Στηρίγματα* δεν ήταν επιλογή του Οικονόμου, διαβεβαιώνει ο Σιδέρης σε άρθρο του, αλλά του επιβλήθηκε από τον Θων και τον Στεφάνου.[38] Όσο για την προχειρότητα της προετοιμασίας και για τον υποκριτικό στόμφο, αυτά πρέπει να οφείλονται στο λίγο χρόνο που είχε μεσολαβήσει από την ανάληψη των καθηκόντων του Οικονόμου στο Βασιλικό.[39]

Ο Οικονόμου θα ξανασχοληθεί με τον Ίψεν εκτός Βασιλικού πια. Με τον προσωπικό του θίασο θα ανεβάσει πέντε έργα του συγγραφέα από το 1906 έως το 1912: *Κυρά της θάλασσας* το 1906, *Ρόσμερσχολμ* και *Βρικόλακες* το 1908, *Αγριόπαπια* και *Σπίτι της κούκλας* το 1912. Ενώ από το 1909 και έπειτα θα ανέβει και ο ίδιος στη σκηνή ερμηνεύοντας ιψενικούς ρόλους, με τον δικό του θίασο αρχικά και πολύ σύντομα, από το 1910 και έπειτα, θα αρχίσει να παίζει ιψενικούς ρόλους και

37 Βλ. για το θέμα το υποκεφ. του Γλυτζουρή: «Η περίπτωση του Βασιλικού Θεάτρου και ο Θωμάς Οικονόμου», στο βιβλίο του: *Η σκηνοθετική τέχνη*, όπ.π., σ. 38-48.

38 Βλ. Γιάννης Σιδέρης, «Η σκηνοθεσία στην Ελλάδα», περ. *Νέα Εστία* 563 (1950), σ. 115.

39 Από την περίοδο 1902-1903 άρχισε να έχει μεγαλύτερη καλλιτεχνική ελευθερία και το Βασιλικό σημείωσε σημάδια εντυπωσιακής βελτίωσης (βλ. τις παρατηρήσεις του Χατζηπανταζή, *Διάγραμμα ιστορίας*, όπ.π., σ. 332). Ενδεικτική είναι η περίπτωση του *Αμαξά Ένσελ* του Χάουπτμαν, που ανεβάζει δέκα μήνες μετά τα *Στηρίγματα*, όπου ο Οικονόμου επιλέγει τον δημοτικιστή Κωνσταντίνο Χατζόπουλο να μεταφράσει το έργο. Η Κάτια Αρφαρά έχει γράψει ένα ενδιαφέρον άρθρο για την παράσταση αυτή όπου διαπιστώνει πως «παρά τους περιορισμούς που επέβαλαν οι κανονισμοί λειτουργίας του Βασιλικού Θεάτρου, ο Θωμάς Οικονόμου εισάγει στην ελληνική σκηνή βασικές αρχές νατουραλιστικής σκηνοθεσίας κινούμενος συνειδητά στον ευρύτερο χώρο ενός ποιητικού ρεαλισμού» («Ο *Αμαξάς Ένσελ* στο Βασιλικό Θέατρο. Βαθμοί συγγενείας του Θωμά Οικονόμου με το νατουραλιστικό θέατρο», στο: Ιωσήφ Βιβιλάκης (επιμ.), *Στέφανος. Τιμητική προσφορά στον Βάλτερ Πούχνερ*, τιμητικός τόμος για τα εξηντάχρονά του, Ergo, Αθήνα 2007, σ. 126).

σε άλλους θιάσους πρωταγωνιστών, έχοντας μάλλον εν μέρει και τη σκηνοθετική ευθύνη των παραστάσεων.

Οι μαρτυρίες για την αισθητική και το ύφος των παραστάσεων Ίψεν του Οικονόμου είναι σχεδόν ανύπαρκτες και δεν μπορούμε να ανιχνεύσουμε εύκολα την επίδραση που άσκησε ο Νατουραλισμός στη σκηνοθετική του εργασία.[40] Αν μπορούμε να συνδέσουμε τον Νατουραλισμό με τον Οικονόμου και τον Ίψεν μπορούμε μόνο σε ό,τι αφορά την υποκριτική αντιμετώπιση των ιψενικών ρόλων που έπαιξε ο ίδιος ο Οικονόμου, είτε στον δικό του θίασο είτε σε θιάσους άλλων πρωταγωνιστών.

Από την πρώτη του εμφάνιση ως Όσβαλντ το 1909 ο Οικονόμου εντυπωσιάζει με την αλήθεια της ερμηνείας του˙ κατάφερε, γράφει η εφημερίδα *Χρόνος*, «να αποδώση ως αληθινά ασθενής τον ηθικώς και σωματικώς κατεστραμμένον ήρωα του Νορβηγού». Ιδιαίτερη εντύπωση κάνει στον ίδιο συντάκτη η σωματοποίηση του ρόλου: «Εις κάθε κίνησιν του ηθοποιού και κάθε του φράσιν ηννόει ο θεατής ότι προηγήθη προσπάθεια, όπως αποδοθή η φράσις και η κίνησις όχι από τον ηθοποιόν, αλλά και από τον ήρωα˙ και οι μεταπτώσεις της φωνής και

40 Δύο μόνο μαρτυρίες είναι κάπως χρήσιμες: το 1906 η *Εστία* αναφέρει ότι τα σκηνικά της *Κυράς της θάλασσας*, «με τον ήλιον του μεσονυκτίου και ταις άλλαις ωμορφιαίς των προνομιούχων υπερβορείων χωρών», ήταν «πολύ εύμορφα» (Ανυπόγραφο, «*Η κυρά της θάλασσας*», εφημ. *Εστία*, 25 Ιουλίου 1906), σχόλιο από το οποίο ίσως μπορούμε να συμπεράνουμε πως επρόκειτο για ένα σκηνικό ποιητικού ρεαλισμού˙ ενώ το 1910 ο κριτικός της εφημερίδας *Αθήναι* αναφέρεται στο «ήρεμον σύνολον» των ηθοποιών στο *Ρόσμερσχολμ* όταν ο θίασος του Οικονόμου το επαναλαμβάνει στην Αθήνα, σχόλιο που απηχεί την προσπάθεια του σκηνοθέτη για έναν γειωμένο, χωρίς θεατρικές δραματικότητες, υποκριτικό τόνο (Θεατής, «Θεατρικαί σελίδες. *Ρόσμερσχολμ*», εφημ. *Αθήναι*, 3 Οκτωβρίου 1910). Αλλά αυτές οι μαρτυρίες δεν αρκούν βέβαια για να βγάλουμε συμπεράσματα για το βαθμό της επίδρασης του Νατουραλισμού στα ιψενικά ανεβάσματα του Οικονόμου.

η εμπάθεια των κινήσεων έδιδον μίαν ζωντανήν εικόνα ανθρώπου πάσχοντος και παθαινομένου».[41]

Η νατουραλιστική φυσικότητα της ερμηνείας του στον Όσβαλντ θα σχολιαστεί από διάφορους αρθρογράφους στα πολλά χρόνια που ερμήνευσε τον ήρωα.[42] Ιδιαίτερη μνεία γίνεται στην αλήθεια της ερμηνείας του στην τελευταία σκηνή του έργου. Γράφει σχετικά ο Κίμων Μιχαηλίδης στα *Παναθήναια* το 1910: «δίδει πέρα-πέρα την εικόνα του αρρώστου κατά την στιγμήν της προσβολής, τόσον όμως ρεαλιστικά, που σχεδόν φεύγει από τα όρια της τέχνης».[43]

Ο Ίψεν δεν διευκρινίζει στο έργο ποια ακριβώς είναι η κληρονομική ασθένεια που μετέδωσε στον Όσβαλντ ο πατέρας του· από σκοπού προφανώς. Πρέπει πάντως να αναφέρεται στη σύφιλη, το ανίατο την εποχή αφροδίσιο νόσημα. Και ο Οικονόμου στήριξε την ερμηνεία του σε αυτή την υπόθεση, αναπαράγοντας νατουραλιστικά τα συμπτώματα της νόσου.[44]

41 Δ., «Ο Οσβάλδος εις τους *Βρυκόλακας*», εφημ. *Χρόνος*, 15 Ιανουαρίου 1909. Αυτή η σωματοποίηση κάνει ιδιαίτερη εντύπωση και στον Ξενόπουλο που γράφει για την ερμηνεία του το 1910 ότι ο ηθοποιός «έχει πάντοτε την στάσιν ή την κίνησιν που αρμόζει τελείως. Περισσότερον από το στόμα, ομιλούν τα μάτια του. Το σύνολον είνε τόσο μελετημένον, όσον και κάθε λεπτομέρεια» («Αι παραστάσεις του κ. Οικονόμου», περ. *Ελλάς* 170 (1910), σ. 7).

42 Ανυπόγραφο, «Του θεάτρου», εφημ. *Πατρίς*, 12 Αυγούστου 1913. Στ[έφανος] Δάφνης, «Ο Ίψεν ποιητής», εφημ. *Αθήναι*, 26 Ιουλίου 1915. Αλκ. [Ανδρέας Ανδρεάδης], «Ο Οικονόμου στους *Βρυκόλακας*», εφημ. *Εστία*, 8 Ιανουαρίου 1916. Ανυπόγραφο, «Πεννιές», εφημ. *Μακεδονία* Θεσσαλονίκης, 20 Σεπτεμβρίου 1924.

43 Κ[ίμων] Μ[ιχαηλίδης], «Θωμάς Οικονόμου», περ. *Παναθήναια* 242 (1910), σ. 59-60. Αντίστοιχη είναι και η εκτίμηση του Σιδέρη το 1960: «η τελευταία σκηνή ήταν ‘αληθινή’, νατουραλιστική, θύμιζε, ακριβώς, φυσικό άνθρωπο να προσβάλλεται, σε κρίση, από τη φοβερή του αρρώστεια· ‘ένα είδος ατονίας του μυελού’» («Θωμάς Οικονόμου (1900-1927)», περ. *Νέα Εστία* 789 (1960), σ. 654).

44 Βλ. περισσότερες λεπτομέρειες για το θέμα: Μόσχος, *Ο Ερρίκος Ίψεν στην ελληνική σκηνή*, όπ.π., τ. Α΄, σ. 82-83.

Για τον Μπρέντελ του *Ρόσμερσχολμ,* που ερμήνευσε το 1910 στην Αθήνα, δεν έχουμε πολλές μαρτυρίες. Ο Κίμων Μιχαηλίδης, που σχολιάζει στην κριτική του στα *Παναθήναια* τις εμφανίσεις του Οικονόμου ως Μπρέντελ και ως Όσβλαντ στο θέατρο Πανελλήνιον, γράφει πως είναι «κατ' εξοχήν σύγχρονος, έχει την δύναμιν να αφομοιώνεται τελείως προς τον ρόλον που παίζει»,[45] ενώ η εφημερίδα *Αθήναι* σημειώνει την «τραγικωτάτην απλότητά» του στην τελευταία πράξη του έργου.[46]

Ο Γιατρός Ρανκ στο *Σπίτι της κούκλας* υπήρξε μια μεγάλη επιτυχία του Οικονόμου σε ιψενικό ρόλο· τον πρωτοερμήνευσε το 1911 και τον επανέλαβε πολλές φορές έως και το 1926. Τα σχόλια του Τύπου ήταν πολύ επαινετικά, αλλά τα μόνα σχετικά με το θέμα μας είναι δύο αναφορές στην εσωτερικότητα της ερμηνείας του. Γράφει το 1912 η *Πατρίς*: «παραδίδει την αίσθησίν του όλην εις την τόσον εσωτερικήν τραγικότητα της τέχνης ενός εντελώς συγχρόνου Ευρωπαίου ηθοποιού».[47] Και η *Εστία* (επίσης το 1912): «η σκηνή του τελευταίου αποχαιρετισμού προς την Νόραν επαίχθη αριστοτεχνικώς· η σιωπηρά ψυχική τραγωδία εξεδηλώθη με τόσην ευγένειαν και ηρεμίαν».[48]

Έως το 1912 ο Οικονόμου θα ερμηνεύσει και τον Γιάλμαρ Έκνταλ στην *Αγριόπαπια* σε περιοδεία του θιάσου του στην επαρχία, ερμηνεία για την οποία δεν έχουμε καμιά διαθέσιμη μαρτυρία.[49]

Θα πρέπει μάλλον να υποθέσουμε πως ο Οικονόμου ακολούθησε αντίστοιχα νατουραλιστικά μονοπάτια και στους τρεις αυτούς ιψενι-

45 Μιχαηλίδης, «Θωμάς Οικονόμου», όπ.π.

46 Θεατής, «Θεατρικαί σελίδες. *Ρόσμερσχολμ*», εφημ. *Αθήναι*, 3 Οκτωβρίου 1910. Η *Εστία* γράφει: «φυσικώτατος και υπέροχος ως πάντοτε» (Ο Νέος, «Από τα θέατρα. *Ρόσμερσχολμ*», 2 Οκτωβρίου 1910).

47 Μακκαβαίος, «Αι επιτυχίαι», εφημ. *Πατρίς*, 14 Ιουλίου 1912.

48 Ανυπόγραφο, «Από τα θέατρα. *Νόρα*», εφημ. *Εστία*, 12 Ιουλίου 1912.

49 Η παράσταση επαναλαμβάνεται το 1913 και στην Αθήνα, αλλά περνάει απαρατήρητη. Τον ρόλο ξαναερμηνεύει στον θίασο της Κυβέλης το 1915, όπου και σκηνοθετεί το έργο για την πρωταγωνίστρια, μια σημαντική παράσταση που σχολιάζουμε εκτενώς στη διατριβή μας (τ. Α΄, σ. 91-101).

κούς ρόλους, όπως και στον Όσβαλντ.[50] Την ίδια νατουραλιστική πρόθεση πρέπει να είχε η διδασκαλία του Οικονόμου και για τους άλλους ιψενικούς ήρωες, στα έργα που ανέβασε με τον θίασο του, αλλά και στους άλλους θιάσους με τους οποίους συνεργάστηκε ως ηθοποιός και ως σκηνοθέτης-δάσκαλος.[51] Όμως αυτή η πρόθεση δεν αποτυπώνεται και στα παραστασιακά αποτελέσματα, οι υποκριτικές επιδόσεις των υπολοίπων ηθοποιών ήταν μέτριες και μάλλον μακριά από νατουραλιστικές ερμηνείες.[52]

Το αποτέλεσμα της νατουραλιστικής διδασκαλίας του μπορούμε να ανιχνεύσουμε ίσως μόνο στην ερμηνεία της Νόρας από την Κυβέλη.[53]

50 Την υπόθεσή μας αυτή συνεπικουρεί και δημοσίευμα του 1911 στο περιοδικό *Παναθήναια*, στο οποίο περιγράφεται το υποκριτικό πιστεύω του Οικονόμου: «Μία υπόκρισις ρεαλίζουσα, με τα πάθη της βαθέως ανθρώπινα και με την ψυχολογίαν της τόσο λεπτήν και μελετημένην και εις τα ελάχιστα, ώστε να καταντά επιστημονικόν δοκουμέντο» (ΑΒΓ, «Θερινόν Θέατρον», περ. *Παναθήναια* 266 (1911), σ. 58-59). Ο Γλυτζουρής μας πληροφορεί πως συντάκτης του δημοσιεύματος είναι ο Αυγέρης («Ο Θωμάς Οικονόμου σε ιψενικούς ρόλους», όπ.π., σ. 824). Για τη σταδιοδρομία του Οικονόμου στη μετά το Βασιλικό Θέατρο εποχή ο Χατζηπανταζής γράφει πως «θα εγκαινιάσει μια νέα για τον εαυτό του καριέρα νατουραλιστή ηθοποιού» (*Διάγραμμα ιστορίας*, όπ.π., σ. 422).

51 Υπό αυτό το πρίσμα θα πρέπει να ερμηνεύσουμε μάλλον και το σχόλιο για το «ήρεμον σύνολον» του *Ρόσμερσχολμ* που προαναφέραμε.

52 Ο Οικονόμου στην μετά Βασιλικό εποχή συγκεντρώνει ως γνωστόν στους προσωπικούς του θιάσους νέους ηθοποιούς, πρόθυμους μεν μαθητές, αλλά όχι και πολύ ικανούς υποκριτικά. Αλλά και στους θιάσους των πρωταγωνιστών με τους οποίους συνεργάστηκε, όπου υπήρχε κάποιες φορές ένα ικανότερο δυναμικό ηθοποιών, τα αποτελέσματα της διδασκαλίας του δεν ήταν εμφανή, μάλλον από ένα συνδυασμό δύο λόγων: του μικρού χρόνου προετοιμασίας των παραστάσεων και των αντιστάσεων που προέβαλαν οι έμπειροι ηθοποιοί. Βλ. για το θέμα: Γλυτζουρής, «Ο Θωμάς Οικονόμου σε ιψενικούς ρόλους», όπ.π., σ. 825 και Μόσχος, *Ο Ερρίκος Ίψεν στην ελληνική σκηνή*, όπ.π., τ. Α, σ. 79-81.

53 Οι προσπάθειες που κάνουν διάφορα άλλα θιασαρχικά σχήματα με έργα του Ίψεν στην Αθήνα, αλλά κυρίως σε περιοδείες στην ελληνική επικράτεια, δεν αφήνουν σχεδόν κανένα αποτύπωμα.

Το 1907 που η ηθοποιός πρωτοερμηνεύει το ρόλο με τον θίασο της –και χωρίς βέβαια σκηνοθέτη-, ο Ξενόπουλος βρίσκει πως έχει πολύ καλές στιγμές στο ρόλο, αλλά, όπως γράφει, «δεν είμαι βέβαιος αν εν τω συνόλω ήτο η αληθινή Νόρα».[54] Πέντε χρόνια μετά, το 1912, ξαναβλέπει παράσταση του έργου από τον θίασό της, αλλά με τον Οικονόμου πλέον να συμμετέχει στην παράσταση ως ηθοποιός και προφανώς και στη διδασκαλία των ρόλων· τώρα, ο Ξενόπουλος αίρει τις επιφυλάξεις του και πλέκει το εγκώμιο στην Κυβέλη για τη φυσικότητα και την αλήθεια της ερμηνείας της, συγκρίνει μάλιστα την εμφάνισή της το 1912 με αυτή του 1907 και βρίσκει πως η διαφορά είναι «τεραστία».[55]

Ο Κωνσταντίνος Χρηστομάνος και ο Θωμάς Οικονόμου είναι λοιπόν οι δύο σταθμοί στους οποίους θα πρέπει να αναφερθούμε, όταν συζητούμε για την επίδραση που άσκησε ο Νατουραλισμός στη σκηνική ανάγνωση του Ίψεν στην Ελλάδα στο γύρισμα του 20ού αιώνα. Είναι προφανές ότι ούτε στην περίπτωση του Χρηστομάνου ούτε του Οικονόμου μπορούμε να μιλάμε για "ορθόδοξο" Νατουραλισμό, για να δανειστούμε τον όρο του Βάλτερ Πούχνερ.[56] Οι σκηνικές πρακτικές τους απέχουν βέβαια πολύ από αυτές του Αντρέ Αντουάν και του Όττο Μπραμ. Οι δύο έλληνες δημιουργοί μπορεί να μην ήταν "ορθόδοξοι" νατουραλιστές, αλλά πάντως αυτοί ήταν οι πρώτοι που εφάρμοσαν κάποιες αρχές του Νατουραλισμού –έστω και "νοθευμένου"– στη θεατρική πράξη στην Ελλάδα.

Ο Ίψεν του Χρηστομάνου μπορεί να ντύνεται με ένα ένδυμα εξεζητημένης καλαισθησίας, αλλά γεγονός παραμένει ότι "γειώνει" για πρώτη φορά έως τότε τον Ίψεν στην πραγματικότητα, τόσο λόγω της χρήσης αληθινών, σύγχρονων, σκηνικών αντικειμένων και κοστουμιών, όσο και λόγω της προσπάθειάς του για μια πιο φυσική υποκριτική. Ο

54 «Νόρα», εφημ. Νέον Άστυ, 4 Οκτωβρίου 1907.

55 «Κριτική επιθεώρησις. Φιλολογική, Θεατρική, Καλλιτεχνική», εφημ. *Καιροί*, 16 Ιουλίου 1912.

56 «Ο "ορθόδοξος" νατουραλισμός στο νεοελληνικό θέατρο: Το ιστορικό μιας απουσίας», στο: Ελένη Πολίτου-Μαρμαρινού & Βίκυ Πάτσιου (επιμ.), *Ο Νατουραλισμός στην Ελλάδα. Διαστάσεις-Μετασχηματισμοί-Όρια*, Μεταίχμιο, Αθήνα 2008, σ. 249-272.

Οικονόμου θα κάνει το επόμενο βήμα υποκριτικά, θα παραδώσει επί σκηνής ζωντανά πορτρέτα των ιψενικών ηρώων, δίνοντας την ψευδαίσθηση της αληθινής ζωής. Έτσι η ενασχόληση των δύο δημιουργών με τον Ίψεν αλλάζει τον προσανατολισμό σε σχέση με τη δεκαετία του 1890, ο Χρηστομάνος και ο Οικονόμου αποκαθηλώνουν τους ιψενικούς ήρωες από το βάθρο των θεατρικών ηρώων και τους βάζουν στον χώρο της ζωής. Οι θεατές βλέπουν τώρα επί σκηνής τους ήρωες του Ίψεν ως ανθρώπους σύγχρονους, αληθινούς, αναγνωρίσιμους. Βλέπουν τώρα στο πρόσωπο των ιψενικών ηρώων πολύ πιο άμεσα και εύληπτα το καθρέφτισμα συμπεριφορών και προβλημάτων της ελληνικής κοινωνίας που είναι πλέον σε φάση αστικοποίησης.

Στη διατριβή μου έγραφα πως την εργασία των δύο αντρών στον συγγραφέα «ρύθμιζε ο Νατουραλισμός».[57] Μια διατύπωση που χρειάζεται αναθεώρηση. Σήμερα θα υιοθετούσα μια διατύπωση του Νικηφόρου Παπανδρέου για τη σχέση των δύο δημιουργών με τον Ίψεν: ο Χρηστομάνος και ο Οικονόμου «αξιοποίησαν τα ευρωπαϊκά μαθήματα του θεατρικού νατουραλισμού»[58]· θα πρόσθετα πως διύλισαν τον Νατουραλισμό μέσα από την καλλιτεχνική τους ιδιοσυγκρασία και από τους όρους που τους έθεσαν οι συνθήκες του θεάτρου της εποχής τους.

57 Μόσχος, Ο Ερρίκος Ίψεν στην ελληνική σκηνή, όπ.π., τ. Α΄, σ. 32.

58 Παπανδρέου, *Ο Ίψεν στην Ελλάδα*, όπ.π., σ. 131.

Μαρία Σεχοπούλου

‘Βορειοπάθεια’ και ‘ομιχλοσέβεια’: αντιδράσεις στην πρώτη ελληνική παράσταση του έργου *Δεσποινίς Τζούλια* (1908) του August Strindberg

Στις αρχές του εικοστού αιώνα θα πραγματοποιηθούν οι πρώτες απόπειρες σκηνικής πραγμάτωσης έργων του Strindberg στην Ελλάδα. Την ελληνική πρώτη στριντμπεργκική παράσταση του *Παίζοντας με τη φωτιά* (*Leka med elden*) στο Βασιλικό θέατρο, το 1903, που δεν θα αφήσει ιδιαίτερα ίχνη στη μνήμη των θεατών, ούτε θα αποτελέσει σημείο κομβικό για την πρόσληψη του Σουηδού, θα ακολουθήσει μία νέα προσπάθεια του Θωμά Οικονόμου, το 1907, μακριά από το Βασιλικό. Ο Οικονόμου θα επιχειρήσει να συστήσει ένα θέατρο συνόλου σε χειμερινό θέατρο, στο νεόδμητο Πανελλήνιον της οδού Προαστείου, και στην προσπάθειά του αυτή θα συμπεριλάβει στην εξαγγελία του προγράμματός του δύο έργα του Σουηδού. Μεταξύ άλλων έργων η αναγγελία θα κάνει λόγο και για τη *Δεσποινίδα Ιουλία* (*Fröken Julie*) και τον *Χρεωφειλέτη* (*Fordringsägare*, μετέπειτα γνωστό ως *Δανειστές*), τα οποία θα παίζονταν ως φιλολογικές απογευματινές και θα είχαν χαρακτήρα «κεκλεισμένων παραστάσεων».[1] Δυστυχώς, η προσπάθεια θα ναυαγή-

1 Ανώνυμος, «Το θέατρον Οικονόμου», εφημ. *Αθήναι*, 31 Οκτωβρίου 1907. Τις «κεκλεισμένες παραστάσεις» επισημαίνει ο Αντώνης Γλυτζουρής: «Δημοτικισμός και θεατρική πρωτοπορία: *Το θέατρον των μαλλιαρών* (1907) και ο Θωμάς Οικονόμου», στο Αντώνης Γλυτζουρής & Κωνσταντίνα Γεωργιάδη (επιμ.), *Παράδοση και εκσυγχρονισμός στο νεοελληνικό θέατρο, από τις απαρχές ως τη μεταπολεμική εποχή*, Πρακτικά του Γ΄ Πανελλήνιου

σει πολύ νωρίς, χωρίς ο Οικονόμου να προλάβει να παρουσιάσει τα σημαντικά έργα του ξένου δραματολογίου που σκόπευε.[2]

Θα περάσουν τελικά πέντε χρόνια από την παρουσίαση του *Παίζοντας με τη φωτιά* μέχρι την επόμενη παράσταση έργου του συγγραφέα. Αυτή τη φορά η επιλογή θα στραφεί και πάλι στο *Fröken Julie*, γραμμένο από τον Strindberg στα 1888, και μεταφρασμένο ήδη στα ελληνικά από τον Γιάννη Καμπύση στα 1899, ως *Δεσποινίς Τζούλια*.

Έχουν μεσολαβήσει σχεδόν είκοσι χρόνια από την εποχή που ο συγγραφέας πρωτοπαρουσίασε το έργο του στην Κοπεγχάγη,[3] το οποίο έχει ήδη διαγράψει μία σημαντική πορεία αξιομνημόνευτων παραστάσεων στην Ευρώπη.[4] Ο δε συγγραφέας έχει πια απομακρυνθεί από το είδος

Θεατρολογικού Συνεδρίου (αφιερωμένου στον Θόδωρο Χατζηπανταζή), Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2010, σ. 213.

2 Βλ. αναλυτικά για την απόπειρα του Οικονόμου, Γλυτζουρής, όπ.π., σ. 211-221.

3 Η πρώτη παράσταση του έργου πραγματοποιήθηκε στην Κοπεγχάγη στις 14 Μαρτίου 1889, σε μετάφραση της Nathalia Larsen (στον ρόλο της Τζούλιας η σύζυγος του Strindberg, Siri Von Essen, Ζαν ο Vigo Schiwe και Κριστίν η Anna Pio). Βλ. σχετικά, Michael Robinson, *An International Annotated Bibliography of Strindberg Studies 1870-2005, Vol. II: The Plays*, comp., annot., and ed. by Michael Robinson, Modern Humanities Research Association, London 2008, σ. 881.

4 Εκτός της γερμανικής πρεμιέρας από τη βερολινέζικη Freie Bühne στο Residenztheater στις 3 Απριλίου 1892 σε μετάφραση Ernst Brausewetter (στον ρόλο της Τζούλιας η Rosa Bertens, Ζαν ο Rudolph Rittner και Κριστίν η Sophie Pagay) και της γαλλικής από τον θίασο André Antoine στο Théâtre Libre στις 16 Ιανουαρίου 1893, σε σκηνοθεσία του ίδιου (στον ρόλο της Τζούλιας η Eugénie Nau και στον ρόλο του Ζαν ο Alexandre Arquillière), μεσολαβούν ακόμη η παράσταση του έργου στο Βερολίνο, σε σκηνοθεσία Max Reinhardt, από το Kleines Theater, στις 10 Μαΐου 1904 (στον ρόλο της Τζούλιας η Gertrud Eysoldt και στον ρόλο του Ζαν ο Hans Wassmann), καθώς και η πρεμιέρα στην πατρίδα του συγγραφέα στις 13 Δεκεμβρίου 1906 (πρώτα στη Στοκχόλμη και κατόπιν σε περιοδεία στη Σουηδία), σε σκηνοθεσία August Falck. Ένα χρόνο μετά, στις 2 Δεκεμβρίου 1907, το έργο παρουσιάζεται στο θέατρο που ίδρυσε ο Strindberg μαζί με τον August Falck, στο περίφημο Intima Teatern (στον ρόλο της

του νατουραλισμού που τότε πρέσβευε κι έχει στραφεί σε άλλα δραματουργικά είδη. Ωστόσο, παρά τις χρονικές και τις υφολογικές αποστάσεις που έχουν προκύψει, η ελληνική πρεμιέρα του έργου *Δεσποινίς Τζούλια* δεν θα αποτελέσει την πλέον αργοπορημένη εμφάνισή του επί σκηνής σε σχέση και προς άλλες χώρες, όπως για παράδειγμα η Αγγλία, όπου θα παρουσιαστεί για πρώτη φορά ακόμα αργότερα, το 1912.[5]

Αντίθετα με την παράσταση του *Παίζοντας με τη φωτιά*, η *Δεσποινίς Τζούλια* δεν θα περάσει απαρατήρητη, αλλά θα ξεσηκώσει πλήθος σχολίων για την αξία τόσο του ίδιου του Strindberg όσο και του περίφημου έργου του, το οποίο επιλέγεται να παρουσιαστεί επειδή χαρακτηρίζεται ως το αριστούργημά του.[6]

Το θεατρικό κοινό της πρωτεύουσας μοιάζει απόλυτα προσανατολισμένο προς τις επιθεωρήσεις και οι ηθοποιοί προς την εισπρακτική επιτυχία. Ακόμα και η Κυβέλη, που διατηρεί τις αποστάσεις της από αυτήν την πρακτική,[7] εξετάζει το ενδεχόμενο να στραφεί προς την επικερδή επιθεώρηση βλέποντας την επαναλαμβανόμενη επιτυχία της

Τζούλιας η Manda Björling, Ζαν ο August Falck και Κριστίν η Karin Alexandersson). Τέλος, στις 3 Ιανουαρίου 1906, λαμβάνει χώρα στην Αγία Πετρούπολη και η ρωσική πρεμιέρα. (Robinson, *An International Annotated Bibliography of Strindberg Studies 1870-2005, Vol. II: The Plays*, όπ.π., σ. 881-887).

5 Για την καθυστέρηση και τα ζητήματα που υποκρύπτονται πίσω από την πρόσληψη του Strindberg στην Αγγλία, βλ. Michael Robinson, "Leaving Gravesend at Last: Introducing Strindberg to England", στο *Studies in Strindberg*, Norvik Press, Norwich 1998, σ. 9-23.

6 Όπως αναφέρει χαρακτηριστικά ο Ξενόπουλος («Ο Αύγουστος Στρίντμπεργ και η *Δεσποινίς Τζούλια*», περ. *Παναθήναια*, τόμ. 17, τχ. 197-198 (15-31 Δεκεμβρίου 1908), σ. 146) στην εισήγησή του: «Όλος ο κόσμος παραδέχεται, ότι ο Στρίντμπεργ είνε μέγας συγγραφεύς και ότι η "Δις Τζούλια" είνε το αριστούργημά του».

7 «Αν εξαιρέση κανείς το θέατρον της Κυβέλης και του Συντάγματος εις όλα τα άλλα γίνεται ένας άγριος συναγωνισμός προς ανέρευσιν και αναβίβασιν σαχλών Γαλλικών ανηθίκων έργων», (Κ.[ώστας] Καιροφύλας, «Εντυπώσεις και σκέψεις: Μια απορία», εφημ. *Πρωινή*, 3 Αυγούστου 1908).

Κοτοπούλη με τα *Παναθήναια*.[8] Και ενώ η Κοτοπούλη εμμένει στο είδος των επιθεωρήσεων με κίνδυνο να χαρακτηριστεί η Νέα Σκηνή «εν είδος ωδικού καφενείου»,[9] που από το ρεπερτόριό της σπανίζουν ολοένα τα ανοίγματα προς άλλα δραματουργικά είδη, η Κυβέλη αποτολμά την ίδια εποχή να παρουσιάσει στο θέατρο Πανελλήνιον τη *Δεσποινίδα Τζούλια*. Η παράσταση δίνεται στις 4 Αυγούστου 1908 και επαναλαμβάνεται την επομένη. Παίζεται αρχικά μαζί με την κωμωδία του «Βάνδερεμ, *Οι Φρεναί*»,[10] ενώ τη δεύτερη μέρα παρουσιάζεται μαζί με την κωμωδία *Η σπίθα*.[11] Η Κυβέλη υποδύεται την Τζούλια, ο Νικόλαος Παπαγεωργίου αναλαμβάνει τον ρόλο του Ζαν και η Σαπφώ Αλκαίου τη μαγείρισσα Χριστίνα.[12] Στην παράσταση της *Δεσποινίδας Τζούλιας*,

8 Γρηγόριος Ξενόπουλος, «Πρόσωπα και πράγματα: το ζήτημα των Επιθεωρήσεων», εφημ. *Αθήναι*, 31 Ιουλίου 1908. Για τις σχέσεις Κυβέλης-επιθεώρησης, βλ. επίσης: Θόδωρος Χατζηπανταζής, «Εισαγωγή στην αθηναϊκή επιθεώρηση», Θόδωρος Χατζηπανταζής - Λίλα Μαράκα (επιμ.), *Η αθηναϊκή επιθεώρηση*, τόμ. πρώτος, Ερμής, Αθήνα 1977, σ. 181-182.

9 Ξενόπουλος, «Πρόσωπα και πράγματα: το ζήτημα των Επιθεωρήσεων», όπ.π.

10 Πρόκειται για τον Fernard Vandérem και την κωμωδία *Les Fresnay*. Ενδιαφέρον παρουσιάζει η αμεσότητα με την οποία ανάλογες γαλλικές κωμωδίες μεταφέρονται στην Ελλάδα, καθώς το συγκεκριμένο έργο θα εκδοθεί λίγα χρόνια αργότερα. Βλ. “*Les Fresnay*, pièce de Fernand Vandérem. Précédée de *La marjolaine*, pièce de Jacques Richepin (suite et fin)”, περ. *L’Illustration théâtrale*, nr. 62, 1 Ιουνίου 1907.

11 Βλ. αναγγελία στην εφημερίδα *Εστία*, 5 Αυγούστου 1908. Πρόκειται μάλλον για το έργο *L’Étincelle* (1879) του Édouard Pailleron (βλ. Frank Wadleigh Chandler, *The Contemporary Drama of France*, Little, Brown & Co., Boston 1920, σ. 19) και όχι για το έργο *L’Étincelle* (1860) του Henri Meilhac, επίσης μονόπρακτη κωμωδία. Η Κυβέλη θα επαναλάβει τα δύο έργα, μαζί, σε περιοδεία της, στο θέατρο Πριντάνια του Καΐρου, στις 24 Νοεμβρίου 1910 (βλ. αναγγελία στην εφημ. *Φως* (Καΐρου), 24 Νοεμβρίου 1910).

12 Ο Strindberg επιλέγει επίτηδες να ονομάσει τους δύο κεντρικούς ήρωές του με τα γαλλικά ονόματα Julie και Jean, ενώ στη μαγείρισσα δίνει το σουηδικό Kristin. Εντύπωση προκαλεί το ότι ο Καμπύσης κρατάει μεν το όνομα του Ζαν στα γαλλικά, τονίζοντας μάλιστα ότι «μια κι ο συγγραφέας του

η μετάφραση που χρησιμοποιείται, όπως αναφέρουν τα δημοσιεύματα, είναι του Σπύρου Μαρκέλλου,[13] και όχι η παλαιότερη ήδη δημοσιευμένη μετάφραση του Καμπύση. Ο Μαρκέλλος μεταφράζει από τα γερμανικά, όπως και ο Καμπύσης νωρίτερα, και όχι από τα σουηδικά.[14] Η νέα μετάφραση αναγγέλλεται ως «αληθινόν αριστοτέχνημα»,[15] ενώ

κρατεί τόνομα στη Γαλλική εκδήλωση, δε μπορούσα εγώ ναν τον βαφτίσω Γιάνη», (Αύγουστος Στρίντμπεργ, «*Η δεσποινίδα Τζούλια*, νατουραλιστική τραγωδία μεταφερμένη στο ελληνικό», μτφρ Γιάννης Καμπύσης, περ. *Η Τέχνη* 10-11, (Αύγουστος – Σεπτέμβριος 1899), σ. 246), ενώ μεταφράζει το Julie ως Τζούλια, παρόλο που ακόμα και στη γερμανική μετάφραση το όνομα της ηρωίδας παραμένει στα γαλλικά. Ο Μαρκέλλος εξελληνίζει τα ονόματα των Ζαν και Κριστίν ως Γιάννης και Χριστίνα, ενώ διατηρεί την απόδοση του Καμπύση στο όνομα της ομώνυμης ηρωίδας. Γενικότερα η απόδοση του τίτλου από τον Καμπύση θα επιβιώσει και στις περισσότερες κατοπινές ελληνικές μεταφράσεις.

13 Βλ. προαναγγελία στην εφημ. *Σκριπ*, 1 Αυγούστου 1908. Ο Σπύρος Μαρκέλλος υπήρξε συνεργάτης της Κυβέλης από την εποχή της Νέας Σκηνής του Χρηστομάνου. Είχε μεταφράσει επίσης την *Αγριόπαπια* του Ibsen για την παράσταση της Νέας Σκηνής στα 1901. (Βλ. Μυρτώ Μαυρίκου-Αναγνώστου, *Ο Κωνσταντίνος Χρηστομάνος και η Νέα Σκηνή*, Γ. Φέξης, Αθήναι 1964, σ. 120). Το ότι πρόκειται για μία νέα μετάφραση, άλλη από αυτή του Καμπύση, αποδεικνύεται και από το απόσπασμα του προλόγου του συγγραφέα που αναπαράγει ο Ξενόπουλος στην εισήγησή του. Βλ. το μεταφρασμένο χωρίο του προλόγου: «Απέφυγα την συμμετρικήν και μαθηματικήν διάταξιν του γαλλικού διαλόγου […] όπως τα μοτίβα μιας μουσικής συνθέσεως» (Ξενόπουλος, «Ο Αύγουστος Στρίντμπεργ και η *Δεσποινίς Τζούλια*», περ. *Παναθήναια*, όπ.π., σ. 144) και πρβλ. με το αντίστοιχο χωρίο: «Απόφυγα το συμμετρικό, το μαθηματικό του φκιαστού φραντζέζικου διαλόγου […] όπως το μοτίβο σε μια μουσική σύνθεση» (Στρίντμπεργ, «*Η Δεσποινίδα Τζούλια*, νατουραλιστική τραγωδία…», *Η Τέχνη*, όπ.π., σ. 247-248).

14 Αυτό το βεβαιώνει και ο ίδιος ο Ξενόπουλος («Πρόσωπα και πράγματα: Συνέχεια χωρίς τέλος», εφημ. *Αθήναι*, 7 Αυγούστου 1908): «…η μετάφρασις η οποία μας την εγνώρισε κ' εδώ προχθές δεν έγινεν εκ του γαλλικού, ούτε εκ του σουηδικού, αλλά εκ του γερμανικού».

15 Ανώνυμος, «Διάλεξις εις το θέατρον», εφημ. *Καιροί*, 3 Αυγούστου 1908.

αποσπά και θετικά σχόλια ως «ακριβής, φυσική, αβίαστος και λίαν κατάλληλος».[16]

Παράλληλα, επιστρατεύεται ο Ξενόπουλος για να προλογίσει, όπως ο ίδιος το χαρακτηρίζει, ένα από τα «ωραιότερα και δυνατότερα έργα του σύγχρονου θεάτρου», το οποίο όμως αποτελεί συνάμα ένα από τα «πλέον καινότροπα, παράδοξα, ασυνείθιστα και δυσκολονόητα».[17] Με σκοπό την αποφυγή δυσάρεστων εκπλήξεων από πλευράς θεατών, ο Ξενόπουλος αναλαμβάνει για άλλη μία φορά να συστήσει έργο σκανδιναβού συγγραφέα πριν ξεκινήσει η παράσταση. Όλες οι αναγγελίες που δημοσιεύονται για την παράσταση κάνουν μνεία στην επεξηγηματική ομιλία, ενώ προσδιορίζεται και η χρονική διάρκεια της εισήγησης ως δωδεκάλεπτης ερμηνείας του "δύσκολου" έργου.[18] Η εισήγηση του Ξενόπουλου, η οποία δημοσιεύεται λίγους μήνες μετά στα *Παναθήναια*,[19] εστιάζει αρχικά στη σύγκριση με τον Νορβηγό συγγραφέα. Ο Strindberg, αν και φέρεται επηρεασμένος από τον ομότεχνό του Ibsen, αναδεικνύεται τελικά ως «περισσότερον τεχνίτης εις το δράμα, θεατρικώτερος».[20] Μολονότι γίνεται αναφορά στον κοινό τόπο περί μισογυνισμού του Strindberg, ο Ξενόπουλος δεν εμμένει σε βιογραφικά στοιχεία του συγγραφέα ή στις επιδράσεις που έχει δεχθεί από άλλους, αλλά αντιθέτως δίνει έμφαση στον πρωτοποριακό χαρακτήρα του έργου του· υπογραμμίζεται επίσης, η ξεχωριστή δημιουργική πνοή που διακατέχει τον Σουηδό ως απόρροια αντινομιών και αντίρροπων δυνάμεων, οι οποίες, όμως, συντελούν καθοριστικά στη διαμόρφωση της

16 Ανώνυμος, «Το δράμα του Στρίμπερ», εφημ. *Καιροί*, 6 Αυγούστου 1908.

17 Ξενόπουλος, «Ο Αύγουστος Στρίντμπεργ και η *Δεσποινίς Τζούλια*», περ. *Παναθήναια*, όπ.π., σ. 140.

18 Βλ. Ανώνυμος, «Θέατρα, συναυλίαι, διαλέξεις», εφημ. *Σκριπ*, 4 Αυγούστου 1908.

19 Ξενόπουλος, «Ο Αύγουστος Στρίντμπεργ και η *Δεσποινίς Τζούλια*», περ. *Παναθήναια*, όπ.π., σ. 140-146.

20 Ξενόπουλος, «Ο Αύγουστος Στρίντμπεργ και η *Δεσποινίς Τζούλια*», περ. *Παναθήναια*, όπ.π., σ. 140.

δημιουργίας του.[21] Ο Έλληνας εισηγητής δεν παραλείπει να αναφερθεί και στη ρευστότητα της σύστασης των σκηνικών προσώπων του συγγραφέα, επικαλούμενος απόσπασμα από τον πρόλογο του έργου, ενώ ταυτόχρονα προειδοποιεί κατά κάποιον τρόπο το κοινό ότι «εις μάτην θα προσπαθήσετε να συμπεράνετε αν η Τζούλια και ο Γιάννης είνε καλοί ή κακοί. […] ο Στρίντμπεργκ μας παρουσιάζει τον άνθρωπον όπως είνε: αόριστον και αχαρακτήριστον».[22] Ως προς το ανέβασμα του έργου, σημειώνει ότι πρόκειται για μία τραγωδία με ενότητα τόπου και χρόνου, που στην ελληνική της παρουσίαση δέχθηκε κάποιες μικροεπεμβάσεις σε σχέση με τα ζητούμενα του συγγραφέα. Η σημαντικότερη εξ αυτών είναι η αφαίρεση του παντομιμικού μπαλέτου, την οποία

21 «…Ο Στρίντμπεργκ διατηρεί την ατομικότητά του και είνε ο πρωτοτυπώτατος συγγραφεύς, ο αποτυπώσας ιδικήν του σφραγίδα ευδιάκριτον σε παν ό,τι έγραψε, ποίημα, δράμα, μυθιστόρημα, ιστορικήν ή κοινωνικοφιλοσοφικήν μελέτην. […] Δύο άνθρωποι, δύο φύσεις συναντώνται εις τον Στρίντμπεργ: αφ'ενός ο δημιουργός καλλιτέχνης, αφ'ετέρου ο επαναστάτης και ο καταλύτης. Η πάλη μεταξύ των δύο τούτων φύσεων, παρατηρεί ένας Άγγλος θαυμαστής του, είνε παρ' αυτώ διαρκής, διότι ουδέποτε κατώρθωσε να τας συμφιλιώση. Αλλ' αυτή ακριβώς η διπλή υπόστασις του συγγραφέως, ανεξήγητος ως αντινομία, προσδίδει εις κάθε του έργον τον ιδιάζοντα χαρακτήρα του, κάτι παράδοξον και μυστηριώδες, το οποίον μας θέλγει συγχρόνως και μας επαναστατεί». (Ξενόπουλος, «Ο Αύγουστος Στρίντμπεργ και η *Δεσποινίς Τζούλια*», *Παναθήναια*, όπ.π., σ. 140). Ο "Άγγλος θαυμαστής" στον οποίο αναφέρεται ο Ξενόπουλος είναι ο Justin Hantly McCarthy, ο οποίος είχε πρώτος μεταφράσει τον πρόλογο του *Fröken Julie* στα αγγλικά. (Βλ. Michael Meyer, *Strindberg: A Biography*, Random House, New York 1985, σ. 249-250).

22 Ξενόπουλος, «Ο Αύγουστος Στρίντμπεργ και η *Δεσποινίς Τζούλια*», περ. *Παναθήναια*, όπ.π., σ. 144. Έχουν ανιχνευθεί επιδράσεις των απόψεων του Γάλλου ψυχιάτρου Théodule Ribot στη διαμόρφωση αυτής της ρευστότητας των χαρακτήρων του Strindberg. Ο Ribot υποστηρίζει την "πολλαπλότητα του εγώ" ("la multiplicité du moi") στο βιβλίο του *Les Maladies de la personnalité* (4e éd., Germer Baillière et C., Paris 1891, σ. 75), το οποίο βρέθηκε στα κατάλοιπα του Strindberg και θεωρείται ότι τον επηρέασε βαθύτατα στην αποκρυστάλλωση της άποψης ότι οι μοντέρνοι θεατρικοί χαρακτήρες πρέπει να απεικονίζονται όπως οι σύγχρονοι άνθρωποι, χωρίς δηλαδή συνεκτική δομή και χωρίς ξεκάθαρα περιγεγραμμένο χαρακτήρα.

δεν παραλείπει να αναφέρει ο Ξενόπουλος στην εισήγησή του και να εξηγήσει τους λόγους που την επιτάσσουν:

> «Εις το μέσον σχεδόν [ενν. του έργου], υπάρχει ένα διάλειμμα παντομίμας και μπαλέτου. Εισβάλλουν οι εορτασταί χωρικοί εις το μαγειρείον με άσματα, και πίνουν και χορεύουν. Η αυλαία δεν πίπτει διόλου. Απόψε όμως θα πέση, διότι η διεύθυνσις του θεάτρου τούτου, από ευσυνειδησίαν, επροτίμησε να διαιρέση την τραγωδίαν εις δύο, παρά να σας παρουσιάση, αντί χορού σουηδών χωρικών, αίφνης κανένα… τσάμικον».[23]

Ο Έλληνας εισηγητής έχει διαβάσει με προσοχή τον πρόλογο του έργου και υπογραμμίζει ότι οι ελλείψεις της ελληνικής παράστασης σε σχέση με τα ζητούμενα του συγγραφέα προκύπτουν επιβεβλημένες εξ ανάγκης. Τα θέατρα των Αθηνών, όπως και τα περισσότερα της Ευρώπης, δεν μπορούν να ανταποκριθούν ακόμα στα οράματα του συγγραφέα:

> «Διότι η τραγωδία αυτή δεν είνε καμωμένη να παίζεται εις τα θέατρά μας. Είνε καμωμένη επίτηδες, ως πρότυπον, δια το Θέατρον του μέλλοντος, το οποίον ωνειρεύθη ο Στρίντμπεργ κ' επραγματοποίησεν εν μέρει εις το Παρίσι ο Αντουάν. Μόνον με τας τολμηράς καινοτομίας της σκηνής και της πλατείας, τας οποίας υποδεικνύει ο ίδιος ο συγγραφεύς, εις ένα θέατρον κτισμένον επίτηδες και οργανωμένον κατά τας συμβουλάς του, θα ημπορούσε να λάμψη η "Τζούλια" με όλην της την δύναμιν, την ωραιότητα και την αλήθειαν. Αλλά και ούτω παιζόμενη, – όπως άλλως τε επαίχθη και παντού, κατά τον παλαιόν τρόπον, – πάλιν θα σας κάμη

23 Ξενόπουλος, «Ο Αύγουστος Στρίντμπεργ και η *Δεσποινίς Τζούλια*», περ. *Παναθήναια*, όπ.π., σ. 144-145. Και στη δανέζικη παγκόσμια πρεμιέρα του 1888 οι πρωτόγονες συνθήκες του θεάτρου όπου παίχθηκε οδήγησαν τον ίδιο τον Strindberg να εγκαταλείψει τη χρήση του χορού των Σουηδών. Βλ. σχετικά, Børge Gedsø Madsen, *Strindberg's Naturalistic Theatre: it's Relation to French Naturalism*, University of Washington Press, Seattle 1962, σ. 113.

την βαθυτάτην εκείνην εντύπωσιν που κάμνουν τ' αριστουργήματα, δια τα οποία τα "σκηνικά μέσα" ίσως και να περιττεύουν».[24]

Εξάλλου ένα χρόνο αργότερα, έχοντας κατά νου τη δραματουργία του Strindberg, ο Ξενόπουλος θα επανέλθει στο θέμα της επιθυμητής μορφής τόσο του ίδιου του δραματικού κειμένου, όσο και της σκηνικής του τοποθέτησης, στη διάλεξη που δίνει στις 2 Φεβρουαρίου 1909 με τίτλο «Το νέον ελληνικόν δράμα εν σχέσει προς την αρχαίαν τραγωδίαν».[25] Σε αυτή θα διατυπώσει ξεκάθαρα την άποψή του για το προς τα πού θα πρέπει να κινηθεί εφεξής το σύγχρονο ελληνικό έργο. Πρότυπό του δεν μπορεί να αποτελεί πλέον η αριστοτελική μορφή της αρχαίας τραγωδίας, αλλά «η νεωτέρα Τραγωδία η ιδιότυπος» και σύγχρονοι συγγραφείς όπως ο Tolstoy, ο Ibsen και ο Strindberg, οι οποίοι αναδεικνύονται ως οι «σύγχρονοι Σοφοκλείς, Αισχύλοι και Ευριπίδαι».[26] Όπως και η *Δεσποινίδα Τζούλια*, έτσι και το σύγχρονο ελληνικό έργο «το πολύ-πολύ θα διατηρή ενότητα τόπου και χρόνου – αλλά ένα δωμάτιον σύγχρονου σπιτιού, αντί ανακτορικών προπυλαίων, θα είνε η σκηνή του».[27]

24 Ξενόπουλος, «Ο Αύγουστος Στρίντμπεργ και η *Δεσποινίς Τζούλια*», *Παναθήναια*, όπ.π., σ. 145.

25 Η «διάλεξις εκ της σειράς την οποίαν διοργάνωσεν η γαλλόφωνος εφημερίς των Αθηνών "Le Monde Hellenique", γενόμενη εν τη αιθούση του Ωδείου» δημοσιεύθηκε τότε στο περιοδικό *Κόσμος* (Σμύρνης), σε δύο συνέχειες, στα τεύχη 7 (15 Μαρτίου 1909, σ. 102-104) και 8 (1 Απριλίου 1909, σ. 120-123) και αναδημοσιεύθηκε κατόπιν στο αφιέρωμα «Ο Ξενόπουλος και το θέατρο» του περιοδικού *Θεατρικά Τετράδια* 21 (Μάρτιος 1991), σ. 12-22.

26 Ξενόπουλος, «Το νέον ελληνικόν δράμα εν σχέσει προς την αρχαία τραγωδία», *Κόσμος* (Σμύρνης), όπ.π., σ. 120 & *Θεατρικά Τετράδια*, όπ.π., σ. 17.

27 Σχετικά με το συγκεκριμένο απόσπασμα από την ομιλία του Ξενόπουλου, βλ. επίσης: Πλάτων Μαυρομούστακος, «Ο Ξενόπουλος των ηθοποιών», στο *Σχεδιάσματα Ανάγνωσης*, Καστανιώτης, Αθήνα 2006, σ. 166-167 και Έφη Βαφειάδη, «Ο Γρηγόριος Ξενόπουλος και η αρχαία ελληνική τραγωδία», στο: Ιωσήφ Βιβιλάκης (επιμ.), *Στέφανος, τιμητική προσφορά στον Βάλτερ Πούχνερ*, Ergo, Αθήνα 2007, σ. 193.

Η παρουσία του Ξενόπουλου, αλλά και «η φήμη του έργου ως επαναστατικού είχε προτρέξει της παραστάσεως» με αποτέλεσμα στο θέατρο Πανελλήνιον να σημειωθεί απαρτία «από τον κόσμον των λογίων».[28] Το έκδηλο ενδιαφέρον ενός φιλολογικά "προϊδεασμένου" και καταρτισμένου κοινού μαρτυρά πως οι συνθήκες έχουν ενδεχομένως ωριμάσει για να υποδεχθούν το έργο του Σουηδού.

Έχουν περάσει δεκατέσσερα χρόνια από την ελληνική πρεμιέρα των *Βρικολάκων* του Ibsen και την πρώτη προσπάθεια μύησης του κοινού από καθέδρας, λίγο πριν από την πρεμιέρα. Την προηγούμενη της παράστασης της *Δεσποινίδος Τζούλιας* ο Ξενόπουλος δημοσιεύει ένα χρονογράφημα με τίτλο «Ιψενικαί αναμνήσεις»,[29] όπου αναθυμάται την εισήγηση με την οποία σύστησε τους *Βρικόλακες* και τον συγγραφέα τους στα 1894, καθώς και τις αντιδράσεις που προκλήθηκαν στον Τύπο, με προεξάρχοντα ως αντιτασσόμενο τον Περικλή Γιαννόπουλο.[30] Ο Ξενόπουλος, δείχνοντας μεγαλύτερη συγκατάβαση προς τα γεγονότα ύστερα από δεκατέσσερα χρόνια, αποδέχεται ότι ένα μερίδιο ευθύνης για την επίθεση προς τον Ibsen οφείλεται και σε δικές του υπερβολές οι οποίες πυροδότησαν τότε τις αρνητικές αντιδράσεις, κυρίως ως προς την προσπάθεια καταφανούς εξύψωσης του Ibsen σε σύγκριση με τα δεδομένα της θεατρικής παραγωγής στην Ελλάδα.[31] Με αφορμή την προετοιμασία μιας ανάλογης εισήγησης για τον Strindberg, ανα-

28 Βλ. την κριτική με τα αρχικά Θρ. Ζ. [Θρασύβουλος Ζωιόπουλος;], «Θεατρικαί σελίδες: *Η Δεσποινίς Τζούλια* και *οι Φρεναί*», εφημ. *Αθήναι*, 5 Αυγούστου 1908.

29 Γρηγόριος Ξενόπουλος, «Πρόσωπα και πράγματα: Ιψενικαί αναμνήσεις», εφημ. *Αθήναι*, 3 Αυγούστου 1908.

30 Ο ίδιος ο Ξενόπουλος μνημονεύει το περιστατικό στην αυτοβιογραφία του: «Επανάσταση στο Ελληνικό θέατρο», στο: *Η ζωή μου σαν μυθιστόρημα*, εκδ. Αφοί Γ. Βλάσση, Αθήνα 1984, σ. 365-6.

31 Το περιστατικό μνημονεύει και ο Γιάννης Σιδέρης (ως «μια ανελέητη επίθεση εναντίον των καθιερωμένων συγγραφέων» που εξαπολύει ο Ξενόπουλος. Πολλοί από αυτούς βρίσκονταν στο ακροατήριο της παράστασης τη βραδιά εκείνη (*Ιστορία του Νέου Ελληνικού Θεάτρου, 1794-1944*, τόμ. Β΄, μέρος Α΄, επιμ. Πλάτων Μαυρομούστακος, Καστανιώτης, Αθήνα 1999, σ. 74).

ρωτιέται εάν οι κριτικοί θα επιτεθούν τώρα στον Σουηδό, όπως άλλοτε επιτέθηκαν στον Νορβηγό. Εν τούτοις, και παρότι ο Ξενόπουλος αναγνωρίζει τόσο τη βαρύτητα του ρόλου του ως εισηγητή όσο και το άχαρο ενός τέτοιου εγχειρήματος, δεν θα διστάσει να το επαναλάβει, εν πολλοίς με το ίδιο ύφος, για να εισπράξει και πάλι παρόμοιες αντιδράσεις, παρά τη χρονική απόσταση των ετών που έχουν στο μεταξύ μεσολαβήσει.

Μολονότι ο Ξενόπουλος προσπαθεί να προφυλάξει το έργο από ανάλογες επικρίσεις, όπως αυτές που συνάντησε ο Ibsen και το έργο του νωρίτερα, οι αντιδράσεις είναι και πάλι αρνητικές, αυτή τη φορά στο σύνολό τους. Τα δημοσιεύματα καταφέρονται κατά του συγγραφέα με πλήρως απαξιωτικό τόνο. Οι κρίσεις εστιάζουν πρωτίστως στις γεωγραφικές διαφορές μεταξύ Βορρά και Νότου, ενώ επανακάμπτει η γνώριμη άποψη περί αταίριαστου της βορεινής νοοτροπίας με τη νοοτροπία των νοτίων λαών της Μεσογείου.[32] Ο φωτεινός αττικός ουρανός δεν μπορεί να υποφέρει τους σκιώδεις ήρωες των βορείων, τους οποίους αδικαιολόγητα προσπαθούν να επιβάλλουν όλοι όσοι, όπως ο Ξενόπουλος, πάσχουν από «Βορειοπάθεια» και «Ομιχλοσέβεια».[33]

32 «Εις τον συγγραφέα ή εις τους ηθοποιούς οι οποίοι έπαιξαν μετ' εξαιρετικής επιμελείας και κατώρθωσαν να περισώσουν από τέλειον ναυάγιον, έργον το οποίον κάτω από τον ουρανόν της Ελλάδος δεν είνε δυνατόν να ζήση και αγαπηθή και το οποίον τέλος μόνον τη βοηθεία φιαλιδίου κολωνίας ημπορεί κανείς να ακούση μέχρι τέλους;..». (Θρ. Ζ., «Θεατρικαί σελίδες: *Η Δεσποινίς Τζούλια* και *οι Φρεναί*», όπ.π.). Πρβλ. «Μπορεί επίσης κι' αυτή "η δεσποινίς" να είνε αριστοτέχνημα για τον σκοτεινόν ουρανόν της πατρίδος της. Εδώ όμως βέβαια υπό τον Αττικόν μας ουρανόν, έστω και με σύννεφα σκόνης φορτωμένον, μόνον το σταυροκόπημα μπορούσαν να προκαλέσουν τα καμώματα και αι αγορεύσεις τόσον αυτής όσον και του κατακτητού θαλαμηπόλου…». (Κ., «*Η Δεσποινίς Τζούλια*», εφημ. *Εστία*, 5 Αυγούστου 1908). Ακόμα και οι πιο επιεικείς κριτικές καταλήγουν σε παρόμοια συμπεράσματα: «Το έργον εκίνησε πολύ το ενδιαφέρον του φιλολογικού κόσμου, εκρίθη όμως πολύ βαρύ και ακατάλληλον μάλλον δια το ελληνικόν κοινόν». (Ευαγ. Κυρ., «Θεατρική Επιθεώρησις: αι εντυπώσεις της εβδομάδος», περ. *Ελλάς*, τχ. 37, 10 Αυγούστου 1908).

33 Βλ. Κ., «Βορειοπάθεια», εφημ. *Εστία*, 8 Αυγούστου 1908. Τονίζεται επιπλέον ότι υπάρχει μεγάλη διαφορά ανάμεσα στον Ibsen και τον Strindberg,

Η *Δεσποινίς Τζούλια* αποδοκιμάζεται ως έργο «μέτριον»,[34] που «δεν είναι άξιον προσοχής, ουδέ έργον δραματικόν εκ φιλολογικής και καλλιτεχνικής απόψεως».[35] Επιπλέον, δεν του αναγνωρίζεται ούτε καν η ευρωπαϊκή πορεία που είχε ως τότε διαγράψει, αλλά μονάχα μια μικρή επιτυχία στη Γαλλία την εποχή που ήταν του συρμού οι Βόρειοι συγγραφείς, με αποτέλεσμα ο Έλληνας εισηγητής του Strindberg να κατηγορείται επίσης ότι ταυτίζει την «παρισινοποίηση» με τη διεθνή καταξίωση.[36] Επιπλέον, το έργο κατακρίνεται ως «ηθικώς βρωμερόν»,[37] ότι πρεσβεύει «αναρχικάς και νοσηράς ιδέας»[38] και ότι «υπό την μορφήν έργου δραματικού, αναπτύσσονται εν αυτώ αι απαίσιοι και αποτρόπαιοι θεωρίαι των τελευταίων χρόνων, καθ' ούς η φιλανθρωπία και η Χριστιανική ηθική θεωρούνται ως ανθρώπινα ελαττώματα».[39]

Συνεπώς από την κριτική της παράστασης μόλις που διασώζονται οι ηθοποιοί, καθώς τους αναγνωρίζονται ελαφρυντικά ως προς το τελικό κακό αποτέλεσμα εξαιτίας της ιδιομορφίας και της απαιτητικότητας του κειμένου.[40] Παρά το γεγονός ότι το Πανελλήνιον γεμίζει από κόσμο

καθώς το κοινό θαύμασε το έργο του πρώτου παρά το δύσκολο περιεχόμενο, ενώ του δεύτερου όχι.

34 Δικ. [Δημήτριος Ι. Καλογερόπουλος], «Θεατρική Επιθεώρησις», περ. *Πινακοθήκη*, τόμ. 8, τχ. 91, 1908, σ. 147.

35 Ανώνυμος, «Το δράμα του Στρίμπερ», εφημ. *Καιροί*, 6 Αυγούστου 1908.

36 Ανύπαρκτη εκτιμάται «…η φήμη του η πανευρωπαϊκή», καθώς, όπως υποστηρίζεται, «ο κ. εισηγητής δεν θα είχεν επί του προκειμένου πάρα πολλά πειστήρια να παρουσιάση πλην μιας-δύο γαλλικών μεταφράσεων της εποχής που η φιλολογία εν γένει των βορείων επιβληθείσα υπό του συρμού, είχε μεγάλην πέρασιν εις το Παρίσι· Παρισινοποίησις δε προσώπου ή πράγματος εις το λεξικόν μιας σειράς Ελλήνων λογίων ισούται πάντοτε προς την διεθνοποίησιν» (Κ., «*Η Δεσποινίς Τζούλια*», όπ.π.).

37 Δικ., «Θεατρική Επιθεώρησις», περ. *Πινακοθήκη*, όπ.π, σ. 147.

38 Δικ., «*Η Δεσποινίς Τζούλια*», εφημ. *Νέον Άστυ*, 6 Αυγούστου 1908.

39 Ανώνυμος, «Το δράμα του Στρίμπερ», όπ.π.

40 Βλ. Ανώνυμος, «Το δράμα του Στρίμπερ», όπ.π., Κ., «*Η Δεσποινίς Τζούλια*», όπ.π., Δικ., «*Η Δεσποινίς Τζούλια*», όπ.π.

που παρακολουθεί με ενδιαφέρον τη *Δεσποινίδα Τζούλια*, το αποτέλεσμα στηλιτεύεται εξαιτίας του θέματος που πραγματεύεται το έργο.

> «Εκ των ακροατών της προχθεσινής παραστάσεως, όσοι είχον γνωριμίαν με τα γράμματα, ησθάνθησαν μίαν πνοήν τέχνης και παρηκολούθησαν το έργον με προσοχήν και υπομονήν. Το άλλο κοινό βεβαίως θα εδυσφόρησε και θα ώκτειρε τον συγγραφέα, όστις κατηνάλωσεν όλην του την πνευματικήν δύναμιν εις εν τοιούτον βρωμερόν θέμα. Η ελληνική κοινωνία δεν προώδευσε τόσον, ώστε αι θυγατέρες μας να παραδίδωνται ως σκύλλαι εις τους υπηρέτας των».[41]

Έντονη είναι επίσης και η αποδοκιμασία εξαιτίας της υποτιθέμενης προσπάθειας χειραγώγησης του κοινού από λόγιους, όπως ο Ξενόπουλος, οι οποίοι επιχειρούν να επιβάλουν τη γνώμη τους μέσω εισηγήσεων, λειτουργώντας στην πραγματικότητα ως αλεξικέραυνα[42] με σκοπό να διασώσουν την παράσταση από το σίγουρο – αλλιώς – «μαξιλάρωμα».

> «Εις τα θεατρικά μας ήθη και έθιμα εγκαινιάσθη τελευταίως νέος τρόπος προστασίας των έργων εναντίον των διαθέσεων του κοινού. Πριν αρχίση το έργον και η αυλαία ανοίξη, παρουσιάζεται εις το προσκήνιον ένας κύριος, ο οποίος πρέπει να είνε λόγιος, και προκαταλαμβάνει το κοινόν δι’ εκτενούς εισηγήσεως εις το έργον. Του λέγει ότι είνε πιθανόν το έργον που θα ιδή να του προκαλέση τον έμετον, αλλά δεν πρέπει να αφεθή έρμαιον των διαθέσεών του· του λέγει ότι πιθανόν να αισθανθή την ανάγκην να το μαξιλαρώση, αλλά δεν πρέπει να το κάνη, διότι εκτός του ότι το πράγμα αυτό καθ’ εαυτό δεν είνε ευγενές, θα είνε και άδικον, όσον αφορά το αριστούργημα, το οποίον πρόκειται να παρασταθή, και το οποίον εσεβάσθη χωρίς εισήγησιν η υφήλιος».[43]

41 Δικ., «Η Δεσποινίς Τζούλια», όπ.π.

42 Ο Θρ. Ζ. («Θεατρικαί σελίδες: *Η Δεσποινίς Τζούλια* και *οι Φρεναί*», όπ.π.) αποκαλεί την εισήγηση του Ξενόπουλου «αληθινό αλεξικέραυνο, το οποίον εγκαίρως και καταλλήλως επρονόησαν να στήσουν οι διευθυνταί του Πανελληνίου».

43 Το άρθρο του δημοσιογράφου σχολιάζει αρνητικά την πρακτική της καθοδήγησης του κοινού, καθώς και το έργο, μολονότι δεν παρακολούθησε

Τέλος, επανέρχεται και πάλι το γλωσσικό ζήτημα στην πρόσληψη ξένων συγγραφέων. Η επαναστατικότητα του συγγραφέα γίνεται η αιτία να επιλεγεί από τους εξίσου επαναστατικούς γλωσσικά δημοτικιστές και να εξομοιωθεί μαζί τους. Εφ' όσον το θέατρο Πανελλήνιον είναι ούτως ή άλλως ταυτισμένο με τους "μαλλιαρούς"[44] δεν μπορεί παρά να αποκληθεί και ο Σουηδός "μαλλιαρός", όπως είχε συμβεί νωρίτερα και με τον προκάτοχό του Νορβηγό, ωσάν να είχαν θέση στο γλωσσικό ζήτημα.[45] Αν και ο Ibsen έχει πια καθιερωθεί στη συνείδηση του αθηναϊκού κοινού και μολονότι έχουν μεσολαβήσει είκοσι χρόνια από την πρώτη παράσταση του έργου του Strindberg στην Ευρώπη, οι αντιδράσεις που εγείρονται στον αθηναϊκό Τύπο της εποχής ακολουθούν τη γνώριμη διαδρομή, ενώ οξύτατα επικριτικά σχόλια καταγράφονται τόσο για τον Strindberg όσο και για τον Έλληνα εισηγητή του, τον Ξενόπουλο.

> «Εξακολουθεί η συζήτησις περί της "Δίδος Τζούλιας", του Σουηδού Στρίμπεργ, ούτινος εγένετο πρόξενος και πληρεξούσιος ο ημέτερος κ. Γρηγόριος Ξενόπουλος, απαγορεύσας πάσαν μομφήν κατά του πελάτου των. Και εν τούτοις είνε μία η αλήθεια. Ότι χρειάζεται Σουηδική

ο ίδιος ούτε την εισήγηση ούτε την παράσταση, και καταλήγει: «Ήκουσα πολλούς, οι οποίοι εβεβαίουν ότι αν ο κ. Ξενόπουλος δεν ησθάνετο την απαραίτητον ανάγκην να τους επιβάλη δια γλυκέων λόγων να μη μαξιλαρώσουν, θα είχον ζουρλάνει και το έργο και τους ηθοποιούς». (Ο Δείνα [Τσοκόπουλος Γεώργιος;], «Νέαι μέθοδοι», εφημ. *Έθνος*, 6 Αυγούστου 1908).

44 Βλ. το ομώνυμο χρονογράφημα που επιτίθεται με σαρκασμό κατά των δημοτικιστών (Ο Αθηναίος, «Μαλλιαροί!», εφημ. *Πρωινή*, 13 Ιουλίου 1908): «Τοιουτοτρόπως χωρισμένοι από τους άλλους ανθρώπους οι δυστυχισμένοι αυτοί τρελλοί, μη δυνάμενοι να συνεννοηθούν με κανένα, μη έχοντες καμμίαν διασκέδασιν, εσκέφθησαν να κάμουν ένα θέατρον δικό τους. […] Και ευρήκαν το Πανελλήνιον». Η εφημερίδα *Πρωινή* απαξιώνει πλήρως το Πανελλήνιο ως όργανο του *Νουμά* και των μαλλιαρών και δεν το περιλαμβάνει καν στις αναγγελίες των θεαμάτων.

45 «Το έργον του κ. Στρίμπεργ, παρασταθέν μετά μεγάλης επιτυχίας εις τας χώρας των βορείων, εις ημάς το ελληνικόν κοινόν φαίνεται οποίον είνε: Θεατρικόν εξάμβλωμα και μαλλιαρή παραφροσύνη». (Βλ. Θρ. Ζ., «Θεατρικαί σελίδες: *Η Δεσποινίς Τζούλια* και *οι Φρεναί*», όπ.π.).

> γυμναστική δια να μη κοιμηθή κανείς ή να μη αηδιάση επί τω ακούσματι της "Δίδος Τζούλιας". Όπως εκτός αμφιβολίας είνε, ότι επειδή οι θεαταί της "Δίδος Τζούλιας" δεν είχον κάμει Σουηδικήν γυμναστικήν δια αυτό και δεν είχον επαρκή δύναμιν να μαξιλαρώσουν τας εκ Σουηδίας ρεαλιστικάς αηδίας. Ολίγον ακόμη και θα εμφανίζεται η χώρα του Βορρά ως Σουαηδία με τοιαύτην πνευματικήν παραγωγήν αριστουργημάτων!...»[46]

Ο Ξενόπουλος δέχεται προσωπικά μεγάλο μέρος από τα πυρά που δημοσιεύονται στον Τύπο ως υποστηρικτής της αξίας του Σουηδού συγγραφέα. Ο κυριότερος λόγος είναι η αφοριστική κατακλείδα της ομιλίας του που προειδοποιεί όχι μόνο τους θεατές, αλλά πρωτίστως τους δημοσιογράφους, ότι: «ξένα έργα μελετημένα προ πολλού, εξηγημένα και τοποθετημένα τόσον υψηλά, δεν δίδονται εδώ δια να τα κρίνωμεν, αλλά δια να τα γνωρίζωμεν απλώς και, αν ημπορούμεν, να τα θαυμάζωμεν».[47] Όπως νωρίτερα είχε προκαλέσει τη μήνι με την εισήγησή του για τον Ibsen, δεν κατορθώνει και πάλι να αποφύγει τον ίδιο σκόπελο. Στην προσπάθειά του να επιβάλει το έργο κατορθώνει το ακριβώς αντίθετο, να εξεγείρει τις αντιδράσεις που θα ήθελε να αποφευχθούν. Όλα τα δημοσιεύματα συμπαρατάσσονται αρνητικά απέναντί του και απέναντι στον συγγραφέα. Απομένει ο ίδιος μοναχικός υπερασπιστής του Strindberg, ανταπαντώντας με πύρινα άρθρα, ακόμα και μέσα από τη *Διάπλαση των Παίδων*. Ειδικότερα στο τελευταίο, καυτηριάζει την επικριτική μανία των Ελλήνων:

> «Ο Στρίμπεργκ εκρίθη και κατεκρίθη. Η τραγωδία του ωνομάσθη μαλλιαρή και εξωφρενική! Οι Ευρωπαίοι κριτικοί κατηγορήθησαν ότι δεν ξεύρουν τι λέγουν! Και εξήχθη το συμπέρασμα ότι τέτοια γελοία έργα ειμπορούν να τα θαυμάζουν όσο θέλουν οι κουτο-Σκανδιναυοί, αλλά ότι δεν είνε διόλου δια τους έξυπνους Έλληνας […] Αυτό γίνεται τακτικά, κατά κανόνα οσάκις πρωτοπαίζεται εις τας Αθήνας ξένον έργον μεγάλου –αλλά πολύ μεγάλου– συγγραφέως. […] Αν ακούσετε τους

46 Ανώνυμος, «Σημειώσεις», εφημ. *Αθήναι*, 11 Αυγούστου 1908.

47 Ξενόπουλος, «Ο Αύγουστος Στρίντμπεργ και η *Δεσποινίς Τζούλια*», περ. *Παναθήναια*, όπ.π., σ. 146.

> Έλληνας θεατάς και τους δημοσιογράφους, οι συγγραφείς αυτοί είνε γελοίοι, ανόητοι, τρελλοί, μαλλιαροί και ό,τι άλλο θέλετε. Ποίοι; Ο Ίψεν, ο Χάουπτμαν, ο Δαννούντσιο, ο Στρίμπεργ, δηλαδή, παιδιά μου, τα μεγαλείτερα και ενδοξότερα ονόματα της συγχρόνου ευρωπαϊκής φιλολογίας, οι γίγαντες της τέχνης και αι κορυφαί του πνεύματος! Δεν είνε περίεργον αυτό; Δεν είνε ανεξήγητον; και δεν είνε ολίγον κολακευτικόν, όχι πλέον δια την κριτικήν, αλλά δι' αυτή την στοιχειώδη λογικήν και νοημοσύνην των Αθηναίων και των Ελλήνων εν γένει; […] Βεβαίως κανείς δεν είνε υποχρεωμένος, αγαπητοί μου, να εννοή ό,τι είνε ανώτερον των νοητικών του δυνάμεων, ούτε ν' αρέση ό,τι δεν εννοή. Άλλο όμως να λέγη "δεν εννοώ τον Στρίμπεργ, είνε πολύ βαρύς δι εμέ", και άλλο να κηρύττη: "ο Στρίμπεργ είνε μαλλιαρός και γελοίος"».[48]

Το άρθρο αυτό δεν περνά απαρατήρητο από τους πολέμιους, που το χαιρετίζουν με σαρκασμό, καθώς θεωρούν το αναγνωστικό κοινό της *Διάπλασης* απολύτως ακατάλληλο για να παρακολουθήσει ανάλογα δημοσιεύματα και απορούν ειρωνικά με την ενέργεια του Ξενόπουλου.[49] Ο τελευταίος θα ανταπαντήσει ότι «αι Αθηναϊκαί επιστολαί δεν είνε νηπιακά αναγνώσματα».[50]

Τα επικριτικά και ειρωνικά σχόλια των δημοσιογράφων βέβαια δεν πλήττουν την επιτυχία της *Φωτεινής Σάντρη* του Ξενόπουλου (θα παρουσιαστεί πάλι από την Κυβέλη, λίγες μέρες μετά την παράσταση της

48 Φαίδων [Γρηγόριος Ξενόπουλος], «Μία νεοελληνική συνήθεια», περ. *Διάπλασις των παίδων*, τχ. 37, 9 Αυγούστου 1908, σ. 291.

49 Ειδικότερα ο Δικ. (περ. *Πινακοθήκη*, όπ.π., σ. 147), αφού καταφέρεται τόσο κατά της *Δεσποινίδας Τζούλιας* του Strindberg, όσο και κατά της *Φωτεινής Σάντρη* του Ξενόπουλου, καταλήγει στο ειρωνικό σχόλιο: «Ας σημειωθή ως έκτακτον δια τα θεατρικά χρονικά, ότι ο κ. Ξενόπουλος έγραψε κριτικόν άρθρον δια την αισχράν "Δεσποινίδαν (;) Τζούλιαν" εις την… "Διάπλασιν των Παίδων"!!..» Ο Ξενόπουλος ανταπαντά απηυδισμένος με νέο κείμενο στη *Διάπλαση* («Ολίγ' απ' όλα», περ. *Διάπλασις των παίδων*, τχ. 38 (16 Αυγούστου 1908), σ. 299-300), όπου προτρέπει τους νέους να μην επιλέξουν ποτέ να ασχοληθούν επαγγελματικά με το θέατρο, καθώς είναι «το πλέον αχάριστον, το πλέον κουραστικόν και το πλέον εκνευριστικόν είδος» (σ. 299).

50 Φαίδων, «Ολίγ' απ' όλα», περ. *Διάπλασις των παίδων*, όπ.π., σ. 300.

Τζούλιας), παρά το κακό κλίμα που έχει δημιουργηθεί για τον ίδιο μετά την εισήγησή του και την υπεράσπιση του Σουηδού στον Τύπο.[51] Τελικά η *Φωτεινή Σάντρη* θα θεωρηθεί από τα δημοσιεύματα της εποχής ανώτερο ποιοτικά έργο από τη *Δεσποινίδα Τζούλια* του Strindberg, παρ' όλες τις διαφωνίες του εισηγητή του.[52]

Το θέατρο των Αθηνών βρίσκεται ακόμα μακριά από τους προβληματισμούς του Σουηδού δραματουργού, όπως αυτοί εκφράζονται και καταγράφονται στη *Δεσποινίδα Τζούλια*. Μολονότι ο νατουραλισμός δεν είναι άγνωστος στο ελληνικό κοινό, οι απόψεις του Strindberg, την περίοδο που αναζητούσε την ενδεδειγμένη θεατρική μορφή μέσα στο πλαίσιο του νατουραλισμού, είναι ελάχιστα γνωστές ακόμα και στους πλέον πεπαιδευμένους των Αθηνών· ειδικότερα, η ενασχόλησή του με τις σημαντικές ψυχολογικές μελέτες της εποχής, δηλαδή με τα πειράματα του Jean-Martin Charcot με την ύπνωση και κυριότερα του Hippolyte Bernheim με την υποβολή (*suggestion à l' état de veille*),[53]

51 «…ουχί το κοινόν αλλά τα έργα πταίουσιν, όταν εμφανιζόμενα υπό τύπον μεγαλοφυΐας τάχα ασυγκρατήτου αποτυγχάνουν. Απόδειξις η "Φωτεινή Σάντρη" του ημετέρου κ. Γρηγορίου Ξενόπουλου. Εις μικρός θρίαμβος της συγχρόνου δραματικής παραγωγής. Το δε κοινόν κάκιστα διατεθειμένον κατά του κ. Γρ. Ξενόπουλου μετά την συνηγορίαν του περί Στρίβμπεργ, εχειροκρότησε μετ' ενθουσιασμού. […] Αι αρλούμπαι του ψευδορεαλισμού δεν έχουν πέρασιν. Το αθηναϊκόν δε κοινόν υπέρ παν άλλο ανεπτυγμένον γνωρίζει να κρίνη όπως αρμόζει και εκεί που αρμόζει». (Ανώνυμος, «Σημειώσεις», εφημ. *Αθήναι*, 13 Αυγούστου 1908).

52 «…εις το χθεσινόν κατά του πλήθους καυτήριον, το δημοσιευθέν εις τας "Αθήνας", είχε την αυταπάρνησιν [ο Ξενόπουλος] – παρ' όλη τη θαυμασία τεχνικότητα της συγκρίσεως– να θέση τη δεσποινίδα "Φωτεινήν Σάντρη" ακόμη, την ηρωίδα ενός ιδικού του νέου έργου, που πρόκειται να παιχθή προσεχώς, εις ήσσονα μοίραν της… "Δεσποινίδος Τζούλιας" του Στρίμπεργ». (Κ., «Βορειοπάθεια», όπ.π.).

53 Ο Strindberg γέρνει περισσότερο προς την πλευρά των απόψεων του Bernheim παρά του Charcot, που αφορούν κυρίως στην κατάσταση της υποβολής του υποκειμένου όχι υπνωτισμένου, αλλά ενώ βρίσκεται σε πλήρη συνείδηση. Τη θεωρία αυτή χρησιμοποιεί δραματουργικά όχι μόνο στη *Δεσποινίδα Τζούλια*, αλλά και στον *Πατέρα, στους Δανειστές* και στο *Σιμούν*. (Βλ. σχετικά August Strindberg, *Miss Julie and other plays*, transl.

που καθορίζουν σημαντικά τις απόψεις του συγγραφέα και εντάσσονται στη δραματουργία του. Ήδη στα 1887 και 1894, ο Strindberg εκδίδει μία σειρά άρθρων, υπό το γενικό τίτλο *Vivisektioner* [*Ζωοτομίες*],[54] όπου πραγματεύεται την κυριαρχούσα άποψη έτσι όπως αυτή σκιαγραφείται όχι μόνο στη *Δεσποινίδα Τζούλια*, αλλά και στα άλλα έργα αυτής της περιόδου, όπως ο *Πατέρας* (*Fadren*), οι *Δανειστές* (*Fordringsägare*), η *Πιο Δυνατή* (*Den Starkare*) και ο *Σιμούν* (*Samum*). Στα άρθρα αυτά, ένα μείγμα διηγήματος και δοκιμίου, περιλαμβάνονται τα "Hjärnornas Kamp" [«Μάχη των εγκεφάλων»][55] και "Själamord" [«Δολοφονία της ψυχής»], το δεύτερο μάλιστα γραμμένο με αφετηρία το *Rosmersholm* του Ibsen.[56] Και στα δύο, ο συγγραφέας πραγματεύεται την ιδέα της

Michael Robinson, Oxford University Press Inc., New York 1998, σ. 291-292).

54 Τέσσερα από αυτά τα κείμενα δημοσιεύτηκαν αρχικά σε τρία μέρη, το 1887, στη βιεννέζικη εφημερίδα *Neue Freie Presse* (βλ. Martin Lamm, *August Strindberg*, Harry G. Carlson trans. ed., Benjamin Blom, New York 1971, σ. 201-4), ενώ κάποια άλλα γράφτηκαν απευθείας στα γαλλικά το 1894 και δημοσιεύτηκαν στον γαλλικό Τύπο (βλ. Gunnel Engwall, "Les *Vivisections* de Strindberg dans la presse française de 1894 et 1895", Actes du dixième congrès des romanistes scandinaves, Lund, 10-14 août 1987, Lars Lindvall éd, *Ètudes romanes de Lund*, vol. 45, c1990, σ. 115-121). Ο Strindberg θέλησε να τα συμπεριλάβει σε μία ευρύτερη ενότητα με τον τίτλο *Vivisektioner*. Ο τίτλος «Ζωοτομίες» αναφέρεται στην προσπάθεια μιας αποστασιοποιημένης ερευνητικής διαδικασίας, προσφιλούς και στον Zola, όπου ο συγγραφέας δρα ως ανατόμος της ψυχής των ηρώων του.

55 August Strindberg, "Hjärnornas Kamp", στο *Prosabitar från 1880-talet*, στη σειρά <Samlade skrifter av August Strindberg>, τόμ. 22, Albert Bonniers förlag, Stockholm 1914, σ. 123-157. Πρωτοδημοσιεύεται στα γερμανικά, στην εφημερίδα *Neue Freie Presse*, στις 12 και 13 Ιουλίου 1887. Οι δύο πρώτες σελίδες του "Hjärnornas Kamp" μεταφράζονται στα ελληνικά από τον Ιάνη Λο Σκόκκο, στο *Άουγκουστ Στρίντμπεργκ: Το παράλογο και το μυστικιστικό θέατρο. Και δύο μονόπρακτα: "Ο παρίας", "Μπροστά στο θάνατο"*, εκδ. Γερ. Αναγνωστίδη, Αθήνα χ.χ., σ. 68-9.

56 Strindberg, "Själamord (Apropos *Rosmersholm*)", στο *Prosabitar från 1880-talet*, όπ.π, σ. 188-201. Πρωτοδημοσιεύτηκε στη δανέζικη εφημερίδα *Politiken*, στις 30 Μαΐου 1887. Βλ. επίσης, August Strindberg, "Psychic

επιβολής της βούλησης του ισχυρότερου στον ασθενέστερο, ως αποτέλεσμα μίας αδηφάγας και μέχρι τελικής πτώσεως «μάχης των εγκεφάλων», που χρησιμοποιεί την υποβολή ως εργαλείο και καταλήγει στον ψυχικό εκμηδενισμό του ασθενέστερου. Στην Ελλάδα δεν είναι γνωστές οι ιδέες που υποκρύπτονται πίσω από τη *Δεσποινίδα Τζούλια* και ειδικότερα το τέλος του έργου με την ηρωίδα να εγκαταλείπει τη σκηνή υπνωτισμένη και πρόθυμη να αυτοκτονήσει. Ως εκ τούτου, το αποκαλούμενο αριστούργημα του Σουηδού παραμένει τελικώς ακατάληπτο για το κοινό του 1908, που ελάχιστα κατορθώνει να υπερβεί το σκανδαλιστικό του θέματος της σχέσης μιας αριστοκράτισσας με τον υπηρέτη της. Εξάλλου, με την αυλαία να πέφτει «επί του νεοσκαφούς τάφου της Δεσποινίδος Τζούλιας»,[57] η τελική σκηνή του έργου ισχυροποιεί τις αντιδράσεις όσων βρίσκουν το έργο σκοτεινό και ακατάλληλο για τη μεσογειακή ιδιοσυγκρασία. Οι προβληματισμοί του Strindberg σε σχέση με την ύπνωση και την υποβολή, αλλά και γύρω από την ίδια την ουσία της ψυχικής και πνευματικής μάχης για επικράτηση και της «εσωτερικής πάλης»[58] των ηρώων, δεν εμπίπτουν στον ορίζοντα των ενδιαφερόντων του αθηναϊκού κοινού, το οποίο συνήθιζε να περνά τα καλοκαιρινά βράδια του ευχάριστα παρακολουθώντας επιθεωρήσεις.

Απομένει ο συσχετισμός με τον Ibsen, με κοινό παρονομαστή κυριότερα την κοινή σκανδιναβική καταγωγή, παρά το ίδιο το θεατρικό

Murder (Apropos Rosmersholm)”, transl. Walter Johnson, *The Drama Review: TDR*, vol. 13, nr. 2, Naturalism Revisited (Winter 1968), σ. 113-118. Απόσπασμα από το “Själamord (Apropos *Rosmersholm*)” μεταφράζεται στα ελληνικά από τον Ιάνη Λο Σκόκκο, στο *Άουγκουστ Στρίντμπεργκ: Το παράλογο και το μυστικιστικό θέατρο...*, όπ.π., σ. 69-75.

57 Κ., «Η Δεσποινίς Τζούλια», όπ.π.

58 Θα περάσει καιρός μέχρι να περιγραφεί εύστοχα από τον Μάριο Πλωρίτη («Η κόλαση, η μάχη και το όνειρο», στο: *Πρόσωπα του νεωτέρου δράματος*, Γαλαξίας, Αθήνα 1965, σ. 22-23): «Η “ανατομική” ματιά του, η βαθύτατη γνώση και κατανόηση της ανθρώπινης ψυχής, του έδωσαν τη δυνατότητα να δει όχι μόνο την εξωτερική πάλη (φύλων, τάξεων), αλλά και την “εσωτερική πάλη” των προσώπων. Η “Τζούλια” δεν είναι μόνο μάχη δύο ατόμων, “σύγκρουση δύο θελήσεων”. Είναι και σύγκρουση ενστίκτων, αισθημάτων, ιδεών, προλήψεων στα έγκατα της “ίδιας” της ηρωίδας».

τους έργο. Η σύζευξη των ονομάτων των δύο συγγραφέων στην Ελλάδα, η οποία άρχισε φιλολογικά μέσα από τα περιοδικά *Τέχνη* και *Διόνυσος*, συνεχίζεται θεατρικά μέσα από τον εισηγητή Ξενόπουλο.[59] Ο Ibsen έχει πια γίνει αποδεκτός και το παράδειγμά του χρησιμοποιείται για να διευκολύνει το δρόμο για τον έτερο επαναστατικό συγγραφέα. Και όπως τονίζει ο Ξενόπουλος: «ευθύς μετά το όνομα του Ίψεν παντού και πάντοτε, όπου γίνεται λόγος περί νεωτέρας δραματικής τέχνης, *μεγάλης*, αναφέρεται το όνομα του Στρίμπεργ».[60] Όμως, αυτός ο συσχετισμός δεν μπορεί να αποδειχθεί αρκετά ισχυρός για να επιβάλει τον τελευταίο, καθώς ακόμα και ο Ibsen έχει μόλις αρχίσει να γίνεται αρεστός σε μερίδα του κοινού.

Η πρεμιέρα της *Τζούλιας* εγγράφεται τελικά στη συνείδηση των κριτικών ως τόλμημα της Κυβέλης, αφού διαφοροποιείται από την πλειονότητα των εύπεπτων θεατρικών παραγωγών της εποχής που αποσκοπούν στο εύκολο εισπρακτικό κέρδος. Παράλληλα, η επιλογή του συγκεκριμένου έργου εκλαμβάνεται ως προκλητική από τον αθηναϊκό κοινωνικό περίγυρο, που αδυνατεί να κατανοήσει τα ζητούμενα του συγγραφέα και την "απρεπή" συμπεριφορά της ηρωίδας του.[61] Χαρακτηριστικό είναι το απόσπασμα που δημοσιεύεται πέντε χρόνια μετά

59 Και η Κυβέλη συμμετέχει στον θεατρικό συσχετισμό των δύο συγγραφέων. Λίγο καιρό πριν από τη *Τζούλια* έχει παρουσιάσει, επίσης στο Πανελλήνιον, τους *Βρικόλακες*.

60 Ξενόπουλος, «Πρόσωπα και πράγματα: Συνέχεια χωρίς τέλος», εφημ. *Αθήναι*, 7 Αυγούστου 1908.

61 «Υπό την μορφήν έργου δραματικού, αναπτύσσονται εν αυτώ αι απαίσιοι και αποτρόπαιοι θεωρίαι των τελευταίων χρόνων, καθ' ους η φιλανθρωπία και η Χριστιανική ηθική θεωρούνται ως ανθρώπινα ελαττώματα, εξαίρονται δε τουναντίον η κτηνώδης ισχύς και η απανθρωπία […] η δεσποινίς Τζούλια, ή Ιουλία, η χειραφετημένη αύτη Σουηδή. Είνε ένα ανδρογύναιο αποτρόπαιων ορμών προς την ακόλαστον ηδυπάθεια». Ο ανώνυμος κριτικός αποφαίνεται τελικά ότι «καμμίαν δεν έχει το έργον του Σουηδού ποιητού δραματικήν αξίαν» (Ανώνυμος, «Το δράμα του Στρίμπερ», όπ.π.).

την πρεμιέρα υμνώντας την τόλμη της Κυβέλης και αφ' ότου η πρωταγωνίστρια έχει επαναλάβει το έργο και εκτός Αθηνών:[62]

> «Την ενθυμούμεθα ακόμη εις την αχάριστον εκείνη "Δεσποινίδα Τζούλια" του Στρίντμπεργ. Αυτό ήτον ίσως η μεγαλειτέρα της τόλμη. Διότι γεμάτη ενθουσιασμόν απετόλμησε να προσανατολισθή εις το ανατρεπτικόν κήρυγμα του επαναστάτου Σουηδού ποιητού, ο οποίος έφερε την πλέον ισχυράν ανατροπήν εις το καθεστώς του Θεάτρου».[63]

62 Εκτός από την παράσταση στο Κάιρο, υπάρχουν μαρτυρίες και για άλλες παρουσιάσεις του έργου στις περιοδείες της Κυβέλης. Πάντοτε σε συνδυασμό με άλλα έργα, η Κυβέλη επανέλαβε τη *Δεσποινίδα Τζούλια* στην Πάτρα (10 ή 11 Δεκεμβρίου 1908, στο Δημοτικό θέατρο Απόλλων) μαζί με το *Η κυρία περιμένει τον κύριο* των Μεϊλάκ και Αλεβύ (πρόκειται για τη μονόπρακτη κωμωδία *Madame attend Monsieur* των Henri Meilhac και Ludovic Halévy), επίσης, στη Σμύρνη (22 Μαρτίου 1909, στο θέατρο Σπόρτιν Κλουμπ) μαζί με το *Η κόρη του Ιεφθάε* (*La figlia di Jefte*) του Felice Cavallotti και στην Κωνσταντινούπολη (17 Νοεμβρίου 1909, στο θέατρο Ωδείον) μαζί με το *Ο αστυνόμος είναι καλό παιδί* (*Le Commissaire est bon enfant*) του Georges Courteline.

63 Σούλης Άγγελος, «Κρίσεις και εντυπώσεις: Κυβέλη», εφημ. *Χρονογράφος* (Πειραιά), 13 Ιουνίου 1912. Επίσης και για τον συμπρωταγωνιστή της, Νίκο Παπαγεωργίου, ο ρόλος του Ζαν θα προσμετρηθεί ανάμεσα στις πλέον αξιομνημόνευτες ερμηνείες του. Ενδεικτικό το απόσπασμα που δημοσιεύεται μετά τον θάνατό του (Ανώνυμος, «Νίκος Παπαγεωργίου», εφημ. *Το Βήμα*, 20 Ιανουαρίου 1955): «Κανείς από όσους τον εγνώρισαν εις την εποχήν των μεγάλων εμφανίσεών του δεν θα λησμονήση τον ρόλον του υπηρέτη Γιάννη στην "Δίδα Τζούλια" του Στρίντμπεργκ, που έπαιζε με τόση βαθειά κατανόησι και με τόση δραματικότητα μαζί με την κ. Κυβέλη».

Αρετή Βασιλείου

Ανασχέσεις του Ρεαλισμού / Νατουραλισμού: η περίπτωση του Αλέξανδρου Μωραϊτίδη

Όπως είναι γνωστό, η πολιτικοσατιρική εφημερίδα *Ραμπαγάς* των Βλάση Γαβριηλίδη και Κλέωνα Τριανταφύλλου άρχισε να δημοσιεύει στις 8 Νοεμβρίου του 1879 το νατουραλιστικό μυθιστόρημα του Ζολά *Νανά* σε μετάφραση Ιωάννη Καμπούρογλου (με το ψευδώνυμο «Φλοξ»), συγχρόνως με τη δημοσίευση του γαλλικού πρωτοτύπου στην εφημερίδα *Le Voltaire*.[1] Εξαιτίας των σφοδρών αντιδράσεων που προκάλεσε το τολμηρό για τα εγχώρια ήθη θέμα,[2] η δημοσίευση διακόπηκε μετά την έκτη συνέχεια και το μυθιστόρημα εκδόθηκε αυτοτελώς τον επόμενο χρόνο, συνοδευόμενο από την «Επιστολιμαία διατριβή αντί προλόγου» του Αγησίλαου Γιαννόπουλου,[3] εμπόρου εγκατεστημένου

1 Ελένη Πολίτου-Μαρμαρινού, «Εισαγωγή», στο: Ελένη Πολίτου-Μαρμαρινού – Βίκυ Πάτσιου (επιμ.), *Ο Νατουραλισμός στην Ελλάδα. Διαστάσεις – Μετασχηματισμοί – Όρια*, Μεταίχμιο, Αθήνα 2008, σ. 15.

2 Όπως αναφέρει ο Γρ. Ξενόπουλος λίγα έτη αργότερα: «[…] η φοβερά έκρηξις της Νανάς, ο αντίκτυπος της οποίας έφθασεν επί τέλους "και μέχρι των προπόδων της Ακροπόλεως". Διότι το σκάνδαλον υπήρξε φοβερόν και παγκόσμιον. Τα αναθέματα και οι ύμνοι διεδέχοντο άλληλα και ενηργούντο κατασχέσεις και δίκαι επί προσβολή των ηθών˙ ο φανατισμός εμαίνετο εκατέρωθεν πέριξ του νεοφανούς βιβλίου και εκυκλοφόρουν μετά μυριάδων αντιτύπων αι αντιφατικώτεραι περί αυτού ιδέαι.»˙ βλ. Γρηγόριος Ξενόπουλος, «Αι περί Ζολά προλήψεις», περ. *Εστία* 47 (1890), σ. 322.

3 Για τις εκδόσεις της *Νανάς*, βλ. Βίκυ Πάτσιου, «Τα μυθιστορήματα του Ζολά, οι αναγνώστες του και η κριτική στην Ελλάδα (1880-1930)», *Πρακτικά του Α΄ Διεθνούς Συνεδρίου Συγκριτικής Γραμματολογίας*, Δόμος, Αθήνα 1995, σ. 589-599.

στο Μπάρι της Ιταλίας,[4] κείμενο που θεωρήθηκε από αρκετούς σύγχρονους μελετητές ως το μανιφέστο του ελληνικού νατουραλισμού στο μυθιστόρημα.[5]

Το ίδιο έτος με την έκδοση του γαλλικού μυθιστορήματος και μιμούμενος σε μεγάλο βαθμό τη ζολαδική θεματολογία της χρυσολάτριδος θεατρίνας/πόρνης Νανάς, της «femme-bête», της «ιοβόλου και χρυσής μυίας, της ομοιάζουσας τι ωραίον και λεπτοφυές άνθος, το εν πνιγηρά γη και επί δηλητηριώδους στελέχους αναφυόμενον, όπερ θανατόνει τον οσφραινόμενον αυτό»,[6] ο Δημήτριος Κορομηλάς θα παρουσιάσει επί σκηνής στον τρίπρακτο μίμο *Ανακρέων* την άπληστη μιλήσια εταίρα Δάφνη, την οποία ο ερωτευμένος ποιητής Ανακρέων επιχειρεί να κρατήσει κοντά του με χρήματα.[7] Παρότι ο εύθυμος μίμος του Κορομηλά

4 Παναγιώτης Μουλλάς, «Το διήγημα, αυτοβιογραφία του Παπαδιαμάντη», στο: *Α. Παπαδιαμάντης αυτοβιογραφούμενος*, επιμ. Παν. Μουλλάς, Ερμής, Αθήνα ²1981, σ. κ΄.

5 Mario Vitti, *Ιδεολογική λειτουργία της ελληνικής ηθογραφίας*, Κέδρος, Αθήνα ²1980, σ. 58˙ Γ. Βαλέτας, *Η γενιά του ’80. Ο νεοελληνικός νατουραλισμός και οι αρχές της ηθογραφίας. Γραμματολογικό δοκίμιο*, Εκδόσεις Γραμματολογικού Κέντρου, Αθήνα 1981, σ. 162˙ Π. Δ. Μαστροδημήτρης, *Πέντε δοκίμια για τη νεοελληνική πεζογραφία*, Λύχνος, Αθήνα 1987, σ. 35. Βλ. και την παρόμοια άποψη του Κ. Θ. Δημαρά, στο: Π. Δ. Μαστροδημήτρης (εισαγωγή-κείμενο-γλωσσάριο), *Ο Ζητιάνος του Καρκαβίτσα*, Κανάκης, Αθήνα 1996, σ. 302.

6 Αγησιλάου Γιαννόπουλου Ηπειρώτου, «Επιστολιμαία διατριβή αντί προλόγου», στο: *Ο ζητιάνος* του Καρκαβίτσα, όπ.π., σ. 287-288. Όπως σκιαγραφεί τη Νανά ο Γιαννόπουλος: «[…] δεν έχει ηθικάς ιδιότητας, αλλά μόνον ένστικτα, δεν έχει αισθήματα, αλλ’ ιδιοτροπίας, δεν είναι κακή, αλλά μήτε αγαθή, ενθυμείται ενίοτε ότι είναι μήτηρ, αλλά συχνότερον λησμονεί son Louiset […] είναι η πόρνη, και γίνεται το όργανον αμειλίκτου δίκης καθ’ ολοκλήρου κοινωνίας˙ όργανον άνευ ουδεμιάς συνειδήσεως της ιδίας αποστολής, γεννηθείσα εκ της σήψεως, φέρουσα μεθ’ εαυτής την σήψιν, και εις ταύτην τέλος επιστρέφουσα.»˙ βλ. όπ.π., σ. 287.

7 Για δράματα του 19ου αιώνα, τα οποία παρουσιάζουν το τολμηρό θέμα της γυναικείας πορνείας επί σκηνής, καλυμμένο εντούτοις κάτω από το πέπλο και την ατμόσφαιρα της ελληνικής αρχαιότητας, βλ. Κωνσταντίνα Ριτσάτου, «“Θέλγητρα εταίρος χρυσολάτριδος”. Ζητήματα δραματουργικής και

κλείνει ηθικολογικά, με τη μετάνοια και την επιστροφή των δραματικών ηρώων στην αμέριμνη κι ευτυχισμένη πενία και παρότι ο δραματουργός τοποθετεί τη δράση σε απομακρυσμένο χωροχρόνο (στην αρχαία Σάμο του 6ου π.Χ. αιώνα),[8] δραματουργικές επιλογές που διόλου δεν σχετίζονται με τις νατουραλιστικές αρχές,[9] εντούτοις η θεατρική κριτική της εποχής επιτίθεται στον συγγραφέα.

Πιο συγκεκριμένα, με αφορμή την παράσταση του μίμου τον Αύγουστο του 1880 στο θέατρο «Ορφεύς» από τον θίασο του Διονύσιου Ταβουλάρη, ο διηγηματογράφος, θεατρικός συγγραφέας, δημοσιογράφος, θεατρικός κριτικός και μετέπειτα καλόγερος και υμνογράφος Αλέξανδρος Μωραϊτίδης προσπαθεί να αναχαιτίσει την εξάπλωση του αισθητικού κινήματος του ρεαλισμού/νατουραλισμού και να καταδικάσει τα λεγόμενα της «Επιστολιμαίας διατριβής» του Αγησίλαου Γιαννόπουλου, εισηγητή του ζολαδικού νατουραλισμού. Μέσα από κριτική

σκηνικής παρουσίασης της πορνείας στο ελληνικό θέατρο του 19ου αιώνα», περ. *Σκηνή* 2 (2011), σ. 24-45.

8 Δημήτριος Α. Κορομηλάς, *Ανακρέων*, μίμος εις τρεις πράξεις, περ. *Παρνασσός* 9 (13 Σεπτεμβρίου 1880), σ. 679-731. Για την ιδεαλιστική αντιμετώπιση της έννοιας της ευτυχίας που προβάλλει ο δραματουργός στο συγκεκριμένο θεατρικό έργο, βλ. Αρετή Βασιλείου, «“Πτωχεία και πλούτος, λιτότης και πολυτέλεια”: ιδεαλιστικοί ορισμοί της ευτυχίας σε δράματα του 19ου αιώνα, στο: *Επί ξυρού ακμής. Ιστορικά νεοελληνικού θεάτρου*, εκδ. Παπαζήση, Αθήνα 2012, σ. 445-465 [το συγκεκριμένο άρθρο δημοσιεύθηκε επίσης στον πρόσφατο τόμο: Γιώργος Π. Πεφάνης (επιμ.), *Η λάμψη του χρήματος στη νεοελληνική λογοτεχνία. Από την Κρητική Αναγέννηση στην αυγή του 21ου αιώνα*, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα 2014, σ. 332-349, με τον τίτλο «Τα χρήματα του Διαβόλου»].

9 Όπως αναφέρει ο Yves Chevrel, οι νατουραλιστές δεν αποκλείουν από το πεδίο της λογοτεχνικής μελέτης τους κανένα θέμα και καμία πράξη/δράση, ενώ δεν υπάρχει λογοτεχνική ηθική διαφορετική από την κοινωνική ηθική («Les naturalistes, eux, partent du principe qu’ ils peuvent tout étudier, qu’ aucun sujet, aucune action n’ est a priori à exclure du champ de la littérature, qu’ il n’ y a pas une morale littéraire qui serait différente de la morale sociale.»)˙ βλ. «Une littérature sans mythes ni tabous?», στο: Πολίτου-Μαρμαρινού – Πάτσιου (επιμ.), *Ο Νατουραλισμός στην Ελλάδα…*, όπ.π., σ. 31.

του στην εφημερίδα *Μη Χάνεσαι* ελέγχει αυστηρά τον Κορομηλά για τον σχεδιασμό των δραματικών διαλόγων και ηρώων του. Προκειμένου να δημιουργήσει δράμα «επαγωγόν και αναγνωστικόν», τον συμβουλεύει να μην εκτρέπεται από τον ιδανικό τύπο του δραματικού ήρωα, ο οποίος πρέπει να μετεωρίζεται οπωσδήποτε υπεράνω της καθημερινής πεζής πραγματικότητας και του πεπατημένου βίου, καθώς επίσης και να μην χρησιμοποιεί απλό διάλογο, αφού μάλιστα παρουσιάζει επί σκηνής ήρωες του αρχαίου κόσμου. Όταν ο διάλογος είναι κοινός και όταν τα δραματικά πρόσωπα μιλούν περί μηδαμινών πραγμάτων, συχνά μέσω ημιστιχίων, ενός επιρρήματος ή μιας λέξης, τότε ο θεατής δεν οδηγείται σε έκφραση συμπερασματικών γνωμών και σε φιλοσόφους θεωρίες για τον κόσμο, ενώ γεννάται καταφανής αντίθεση μεταξύ της γλώσσας, των στίχων και του διαλόγου. Ο Μωραϊτίδης πιστεύει, ότι τα σύγχρονά του έργα της ξένης φιλολογίας έχουν παρερμηνεύσει τη δραματική τέχνη, η οποία παραστρατισθείσα, έχει εισέλθει στον κοινό βίο, γεγονός που στην αρχαιότητα δεν συνέβαινε ούτε στον τομέα της κωμωδίας. Όπως αναφέρει χαρακτηριστικά: «Ο μέγιστος κανών του δραματικού διαλόγου ην εν τη αρχαία ποιήσει *ου πας διάλογος δραματικός*. Σήμερον τουναντίον καταντώμεν εις το συμπέρασμα *πας διάλογος δραματικός*. Εν τω κοινώ βίω, επομένως εν τω κοινώ διαλόγω, ουδέν το ιδανικόν, ουδέν το τεχνικόν, δια τούτο οι αρχαίοι επιζητούντες το κάλλος και το ύψος της τέχνης επεζήτουν αντικείμενα ομιλίας βαθμίδας τινάς υψηλότερα του κοινού βίου [...]. Τον φυσικόν διάλογον, τον έχομεν φυσικόν ως ο κοινός βίος, χαριέστατον, αλλ' είπομεν ότι *ου πας διάλογος δραματικός*. [...] Πού βασιζόμενος θα καλέσω έργον τέχνης εν δράμα, μίαν κωμωδίαν, όταν ο συγγραφεύς αυτού ουδέν πλάττει από του ιδανικού τού πνεύματος αντλών την ύλην, αλλά λαμβάνει τα πρόσωπα ως διαλέγονται εν τω κοινώ βίω, όπερ έκαστος δύναται να πράττη έχον μικρόν παρατηρητικόν;».[10]

Σε αυτό το σημείο είναι εμφανές ότι, με αφορμή την κριτική του για το αρχαιόθεμο έργο του Κορομηλά τον Αύγουστο του 1880, ο Μωραϊ-

10 Σφιγξ [Αλέξανδρος Μωραϊτίδης], «*Ανακρέων*, δράμα εις πράξεις τρεις υπό Δ.Α. Κορομηλά», εφημ. *Μη Χάνεσαι*, 21 Αυγούστου 1880, αρ. 74, σ. 5-8.

τίδης απαντά ουσιαστικά στην «Επιστολιμαία διατριβή αντί προλόγου» του Γιαννόπουλου, η οποία συγγράφεται λίγο πιο πριν, το Μάιο του ίδιου έτους και η οποία υποστηρίζει την ανεπιτήδευτη, φυσική, ακριβή και κυριολεκτική ζολαδική γλώσσα της *Νανάς*, γλώσσα που δεν δειλιάζει να χρησιμοποιήσει την argot των βορβορωδών παρισινών quartiers ή το patois της επαρχίας, προκειμένου να αντιγράψει λεπτομερειακά και αποστασιοποιημένα «την ελεεινοτέραν, την ειδεχθεστέραν όψιν» της πραγματικότητας.[11] Σε αντίθεση λοιπόν προς την προβολή των κτηνωδών ενστίκτων και τη διεφθαρμένη ατμόσφαιρα που αλλοιώνουν

11 Όπως αναφέρει ο Αγ. Γιαννόπουλος: «[ο Ζώλας] βλέπει τα πάντα, και λέγει τα πάντα, δίδων εις τα πράγματα το ίδιον αυτών όνομα, άνευ περιφράσεων, άνευ επιτηδεύσεως, άνευ εικόνων επεζητημένων, αλλ' απλώς, φυσικώτατα, δια της ακριβεστέρας κυριολεξίας και μόλις φειδόμενος ημών δια τας λέξεις και φράσεις εκείνας, ας μόνον τα διεφθαρμένα του δρόμου παιδία τολμώσι να προφέρωσιν. Ούτω, παρά την υλικήν ταύτην ωμότητα, δι' ην τοσούτοι κατεκραύγασαν αυτού ως κυνικού, η εκ της φύσεως απορρέουσα ποίησις, ως μία ακτίς μειδιώσα, απ' αυτών επίσης των πραγμάτων εκφεύγει, και ο ποιητής τότε δεν είναι αυτός, αλλ' αυτή η φύσις, ης ούτος γίνεται απαθής ζωγράφος, ουχί ερμηνευτής έχων τι ενδιαφέρον εις ό,τι λέγει. [...] Και η τέχνη αύτη έχει ανάγκην της γλώσσης ην ομιλούσι τα πρόσωπα των μυθιστορημάτων αυτού. Το argot των quartiers, το jargon της σκηνής του θεάτρου, το patois της επαρχίας, ομιλούνται επίσης εν τοις έργοις αυτού, διότι, ό,τι η έκφρασις των διαλέκτων εκείνων δύναται να παραστήση, δεν είναι εκείνο όπερ θα παρίστα η καθαρεύουσα γαλλική γλώσσα δια του στόματος του διαφόρου εκείνου κόσμου. Ο απαράμιλλος αυτού χρωστήρ ζωγραφίζει τα πάντα και ουδέ δύναται να σταματήση αυτόν, ουδεμία δυσωδία, ουδέν αίσχος, ουδέν έγκλημα, ουδεμία αθλιότης˙ ηθέλησε να δείξη εις τον κόσμον την ελεεινοτέραν, την ειδεχθεστέραν αυτού όψιν, και πράγματι, ιδού αυτός, αποφασισμένος να είπη την αλήθειαν, χωρών δια στερρού και μεμετρημένου βήματος προς τον σκοπόν, λέγων και αποκαλύπτων τα πάντα, ονομάζων αυτά δια του ιδίου αυτών ονόματος, αποσπών πάσαν προσωπίδα, παν ένδυμα υπό το οποίον κρύπτεται εν έλκος, πάντα πέπλον υφ' ον λανθάνει μία ατιμία· και η τέχνη αυτού δεν είναι ποίησις, αλλ' αντιγραφή, τα μυθιστορήματα αυτού ουδέν έχουσι του δράματος˙ πλοκή εν αυτοίς δεν υπάρχει, τα επεισόδια εκφεύγουσιν ανεπαισθήτως, και έκαστον αυτών σύγκειται εκ μυρίων μόνον λεπτομερειών.»˙ βλ. Γιαννόπουλου, «Επιστολιμαία διατριβή αντί προλόγου», όπ.π., σ. 290, 294.

ηθικά και διανοητικά τον άνθρωπο, παράγοντες που τονίζει ο Γιαννόπουλος στον πρόλογο της ζολαδικής του μετάφρασης,[12] ο Μωραϊτίδης εκθέτει τουναντίον τους ρομαντικοτραφείς του δραματουργικούς κανόνες περί της κατασκευής του γνήσιου ρομαντικού φιλοσοφικού και πνευματικά ιδανικού δραματικού ήρωα, ο οποίος δεν πρέπει να μετέχει του κοινού βίου, ούτε να μιλά μέσω του κοινού καθημερινού φυσικού διαλόγου, όπως αντιθέτως συμβαίνει στη σύγχρονη «ευτελισμένη» γαλλική δραματουργία των περιπετειωδών μυθιστορηματικών δραμάτων. Ο κριτικός φανερώνει λοιπόν τη θεμελιώδη καλλιτεχνική του αντίθεση ως προς την πιστή σκιαγράφηση της πραγματικότητας, η οποία τον διαχωρίζει από τη ρεαλιστικότερη προσέγγιση της τέχνης εκ μέρους του πιο πραγματιστή Κορομηλά και φυσικά από την «κοινωνικήν επανάστασιν της πραγματικής ή υλιστικής σχολής του Ζώλα» που

12 «[…] η ηθική ανέλιξις των χαρακτήρων παρ' αυτώ παρουσιάζει ημίν αλλοιώσεις τοιαύτας, εν αις βλέπομεν τον άνθρωπον κατερχόμενον προς το κτήνος, την διάνοιαν σκοτιζομένην υπό των ενστίκτων, την αρετήν κατά μικρόν καταβαλλομένην και εκπνέουσαν εν τη βαρεία και πνιγηρά ατμοσφαίρα της διαφθοράς, εις ην λαθούσα ενέπεσεν. Και η ατμοσφαίρα αύτη δι' αυτόν είναι εκεί, μία μεγαλόπολις, οι Παρίσιοι, το πανδαιμόνιον τούτο, εις ο, ως εν τω μυελώ συνδέονται όλης της ανθρωπότητος τα νεύρα˙ οι Παρίσιοι, ους ούτος μελετά, ως ο ανατόμος το ενώπιον αυτού πτώμα, βυθίζων το βλέμμα εν ταις ελαχίσταις πτυχαίς των σπλάγχνων, ανακινών δια της χειρός πάσαν εν αυτώ εκ της σήψεως απόζουσαν ύλην, σύνοφρυς αλλ' απαθής και ατάραχος, αισθανόμενος την δυσωδίαν και υπομένων αυτήν και βοών προς το πέριξ πλήθος: "Οποία έλκη! Οποία δυσωδία!" Εν τοις λόγοις τούτοις έγκειται η ηθική των μυθιστορημάτων του Ζώλα, όστις είναι ζωγράφος απαράμιλλος της διαφθοράς, της εν τω βορβόρω ερπούσης εκείνης ζωής, ην έτι ζώσι τα δύο τρίτα της ανθρωπότητος. Η θεωρία του Ζώλα είναι, ότι ηθικώς ο άνθρωπος μεταβάλλεται αφομοιούμενος προς τον χώρον εν ω ζη. Δύναται ούτος να έχη εμφύτους αγαθάς τινας ορμάς ή ιδιότητας˙ αλλά τα πρόσωπα του Ζώλα είναι άνθρωποι εξ εκείνων, ους βλέπομεν καθ' εκάστην και οίτινες στερούνται της εκτάκτου ηθικής δυνάμεως, ήτις ανθίσταται κατά του παραδείγματος και νικά το εν εαυτοίς ζωώδες ένστικτον. Το παράδειγμα επιβάλλει σιγήν εις την αγαθήν ορμήν, το ένστικτον εκείνο θριαμβεύει, και η στιγμιαία πτώσις της σήμερον αύριον αποβαίνει συνήθεια.»˙ βλ. όπ.π., σ. 283.

γκρέμισε «ολόκληρον ιδανικόν κόσμον», σύμφωνα με τον Γιαννόπουλο.[13] Ο Μωραϊτίδης μένει πιο προσηλωμένος στους εξιδανικευμένους κανόνες ενός γερμανοτραφούς δραματουργικού Ρομαντισμού, την ώρα που οι εκπρόσωποι της νέας γενιάς του 1880 θα αρχίσουν να προσγειώνονται στους φυσικούς καθημερινούς τόνους μιας δειλά αρχόμενης ρεαλιστικής τάσης.

Οι ιδεαλιστικές δραματουργικές απόψεις του Μωραϊτίδη δεν μπορούν να διαβαστούν ξέχωρα από τις προγενέστερες απόψεις του γερμανοτραφούς ιδεαλιστή Άγγελου Βλάχου, ο οποίος επιχείρησε επίσης να προλάβει την εξάπλωση της φυσιολογικής σχολής του Ζολά, αλλά και του ρεαλισμού εν γένει. Ήδη από το 1871, στον «Πρόλογο» της συγκεντρωτικής έκδοσης των *Κωμωδιών* του, εκθέτοντας τις απόψεις του για την κατασκευή της σύγχρονής του εθνικής κωμωδίας χαρακτήρων, ο Βλάχος μίλησε για την απεικόνιση του αληθινού εθνικού ή παγκόσμιου κοινωνικού βίου, αλλά σε συνδυασμό και με τον «υψόθεν» φωτισμό του «δια του ιδανικού της τέχνης φωτός».[14] Το «αμείλικτον της αληθείας κάτοπτρον»[15] νοθεύεται λοιπόν από την εξιδανικευμένη ιδεαλιστική αντιμετώπιση της πραγματικότητας. Επομένως, ο Βλάχος, ήδη από το 1871, από τη μια μεριά ενέκρινε τη βαθιά παρατήρηση του αντικειμενικού κόσμου και την ακούραστη φωτογραφική μελέτη «των παντοειδών φυσιογνωμιών της κοινωνικής κλίμακος από του μυριοπλούτου μέχρι του επαίτου», αλλά από την άλλη μεριά τόνισε την ανάγκη επεξεργασίας και απολείανσης της τραχύτητας των γραμμών

13 Βλ. όπ.π., σ. 273-274, 279-280. Όπως αναφέρει ο Γιαννόπουλος σχετικά με την έλλειψη εξιδανίκευσης της πραγματικής σχολής: «Αύτη είναι ποίησις των πραγμάτων, η οποία ουδόλως επιδρά επί του συγγραφέως, όστις ουδεμίαν εαυτού ιδέαν, ουδέν αίσθημα φαίνεται μεταδίδων. Ιδού πώς εν τη υλιστική ή πραγματική ταύτη ποιήσει το ιδανικόν εξέλιπε παντελώς, και μόνον δια της εν ημίν αυτοίς αντανακλωμένης πραγματικής ζωής των αντικειμένων, δύναται αύτη να θέση ημάς εις συγκοινωνίαν προς το εν τη φύσει επί της ύλης πλανώμενον πνεύμα.» βλ. όπ.π., σ. 292.

14 Άγγελος Βλάχος, «Πρόλογος», στο: Αγγέλου Βλάχου, *Κωμωδίαι*, παρά τοις εκδόταις Αγγ. Καναριώτη & Ζ. Γρυπάρη, εν Αθήναις 1871, σ. η΄.

15 Βλ. όπ.π., σ. θ΄.

αυτών των κοινωνικών φυσιογνωμιών, προκειμένου να φέρουν «τον ιδανικόν της γενικότητος τύπον» και προκειμένου να μην μοιάζουν «προς ουδέν υπαρκτόν πρόσωπον».[16]

Οκτώ έτη αργότερα, δηλαδή το 1879, και ένα έτος προτού ο Μωραϊτίδης γράψει την κριτική του σχετικά με τον μίμο του Κορομηλά, ο Άγγελος Βλάχος θα αντιπαρατεθεί πλέον ευθέως στη «φυσιολογική ή φωτογραφική σχολή» του «νεαρού αιρεσιάρχου» Ζολά, χαρακτηρίζοντάς την ως την «εσχάτην της παρακμής ακμή».[17] Σε αυτό το κείμενο, ο Βλάχος πρόκειται να επαναλάβει την άποψη που υποστήριξε το 1871: «αν τέχνη θα ειπή αλήθεια, παντάπασι δεν σημαίνει τούτο, ότι αλήθεια θα ειπή τέχνη». Έτσι, η αποστολή της γνήσιας τέχνης, κατά τον Βλάχο, δεν είναι απλά και μόνον η μέχρι δουλικής πιστότητας αντιγραφή της πραγματικότητας και η παρουσίαση των «καταγωγίων μεθύσων και ολέθρων, των ασύλων φαυλότητος, των οίκων απωλείας, των κυβείων χρημάτων και τιμής», αποστολή με την οποία επιφορτίστηκαν οι σύγχρονοι Γάλλοι μυθιστοριογράφοι Flaubert, αδελφοί Goncourt, Feydeau, Zola, Daudet, αλλά επιπλέον και τα δικαιώματα του ιδεώδους κόσμου της φαντασίας στο λογοτεχνικό έργο, η καλλιτεχνική μετάπλαση των σκηνών και των προσώπων του «καθ' ημέρα βίου», η εμφύσηση της «καθόλου αληθείας εις την επί μέρει αλήθειαν».[18] Συνεπώς, σύμφωνα με τον Βλάχο, «ο καλλιτέχνης δεν είναι αντιγραφεύς, ουδέ η ζωγραφική φωτογραφία» ή κάτοπτρο, «όπου ν' αναγνωρίζη ο θεατής το πρόσωπον του υπηρέτου του, της πλυντρίας του, του καπνοδοχοκαθαριστή του, ή και άλλων, πλειότερον μεν ίσως καθαρών, αλλ' ολιγώτερον βεβαίως σεμνών προσώπων, μεθ' ων έτυχέ ποτε να κάμη γνωριμίαν».[19] Ο Βλάχος απορρίπτει τον νατουραλισμό σύμφωνα με ηθικολογικά κριτήρια, αποδίδοντας επιπλέον την εξάπλωση της «nostalgie de la boue»

16 Βλ. όπ.π., σ. ι΄.

17 Για τα παραθέματα, βλ. Άγγελος Βλάχος, «Η φυσιολογική σχολή και ο Ζολά. Επιστολή προς επαρχιώτην», περ. *Εστία* 8 (16 Δεκεμβρίου 1879), σ. 790.

18 Βλ. όπ.π., σ. 790-791.

19 Βλ. όπ.π., σ. 791.

σε αιτίες κερδοσκοπικής επιχείρησης, ενώ κατακρίνει επίσης, όπως ο Μωραϊτίδης, τις μακριές, λεπτολόγες και μονότονες περιγραφές χωρίς δραματικό ενδιαφέρον, όπως και την ωμή και απροσποίητη χρήση της γλώσσας τόσο από τους «κατοίκους των κατέργων» και τους «αναισθητούντες μεθύσους», όσο και από τους εκπροσώπους των ανώτερων κοινωνικών τάξεων.[20]

Η κριτική του Μωραϊτίδη για τον μίμο του Κορομηλά συμπίπτει λοιπόν και χρονικά με το συγκεκριμένο κύμα ανάσχεσης της διάδοσης του ρεαλισμού/νατουραλισμού από τον Άγγελο Βλάχο, κυρίως από τη στιγμή της μετάφρασης και δημοσίευσης της *Νανάς* του Ζολά, αναδεικνύοντας ανάγλυφα την πάλη μεταξύ των εναπομεινασών απερχόμενων δυνάμεων του Ρομαντισμού και των νέων αρχών του πραγματισμού.[21] Η «Επιστολιμαία διατριβή» του Αγησίλαου Γιαννόπουλου του 1880 στην ουσία αποτελεί μίαν απάντηση στο αντινατουραλιστικό κείμενο του Άγγελου Βλάχου του 1879. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο εντάσσεται κι άλλο ένα καταγγελτικό κείμενο εναντίον του ζολαδικού μυθιστορήματος, το οποίο δημοσιεύεται το 1880 στην εφημερίδα *Μη Χάνεσαι* από τον διευθυντή της Βλάση Γαβριηλίδη. Εδώ πρέπει να σημειώσουμε ότι, μέσα στη δεκαετία του 1880, ο Μωραϊτίδης ανήκει μέσα στον στενό δημοσιογραφικό κύκλο του εκδότη Γαβριηλίδη, καθώς δημοσιεύει στην εφημερίδα του *Μη Χάνεσαι* όχι μόνον θεατρικές κριτικές, αλλά

20 Βλ. όπ.π., σ. 791-792. Για τα παραθέματα του κειμένου ροής, βλ. όπ.π., σ. 793-794.

21 Για την εξέταση της ρεαλιστικής καθημερινής εμπειρίας, αλλά και για την παράλληλη διατήρηση παλαιότερων ιδεαλιστικών αρχών στο έργο και τις θεωρητικές απόψεις του Άγγελου Βλάχου, βλ. Θόδωρος Χατζηπανταζής, «*Η λύρα του Γερονικόλα*. Ιδεαλιστικοί και υλιστικοί ορισμοί της ευτυχίας», στο: *Το Κωμειδύλλιο*, τόμ. Β΄ (*Η τύχη της Μαρούλας, Ο Μπαρμπαλινάρδος, Η λύρα του Γερονικόλα*), Ερμής, Αθήνα 1981, σ. 188-192, και του ίδιου, «Η καταγωγή του είδους. Η ηθογραφική τάση», στο: *Το Κωμειδύλλιο*, όπ.π., τόμ. Α΄, σ. 42-46, 104-106. Για τη μεταρομαντική ποιητική θεωρία του Βλάχου που συνδυάζει την πραγματοσκοπία με την κλασικιστική οικουμενικότητα, βλ. επίσης Δημήτρης Αγγελάτος, *Πραγματικότης και ιδανικόν. Ο Άγγελος Βλάχος και ο αισθητικός κανόνας της αληθοφάνειας (1857-1901)*, Μεταίχμιο, Αθήνα 2003.

και κείμενα πολιτικού ενδιαφέροντος, καθώς και ποιήματά του στη δημοτική γλώσσα και σε δεκαπεντασύλλαβο στίχο, με τα ψευδώνυμα «Σφιγξ» και «Ούτις».[22] Μάλιστα, από το 1884 οι δυο τους εκδίδουν μαζί τη συγκεκριμένη εφημερίδα, αποφασίζοντας να συγκατοικήσουν,[23] ενώ ο Μωραϊτίδης συνεργάζεται δημοσιογραφικά με τον Γαβριηλίδη και μετά το 1884, όταν ο τελευταίος ιδρύει μία από τις μεγαλύτερες αθηναϊκές εφημερίδες του 19ου αιώνα, την *Ακρόπολη*.[24]

22 Για τη δημοσίευση των ποιημάτων του στην εφημερίδα *Μη Χάνεσαι*, βλ. Γεώργιος Θ. Ζώρας, «Ο Μωραϊτίδης ως ποιητής», περ. *Ελληνική Δημιουργία* 64 (1 Οκτωβρίου 1950 - Αφιέρωμα στον Αλέξ. Μωραϊτίδη), σ. 541-542. Για τη δημοσίευση θεατρικών κριτικών και κειμένων πολιτικού ενδιαφέροντος εκ μέρους του Μωραϊτίδη, ο οποίος μάλιστα ήταν ειδικός ανταποκριτής της εφημερίδας *Μη Χάνεσαι* στην Κωνσταντινούπολη, βλ. Αρετή Βασιλείου, *Τρυγών η φιλέρημος. Το θέατρο του Αλέξανδρου Μωραϊτίδη και η αναζήτηση της καλλιτεχνικής και εθνικοθρησκευτικής ταυτότητας στο τελευταίο τέταρτο του 19ου και το πρώτο τέταρτο του 20ού αιώνα*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2015, σ. 46-48, 250-251.

23 Αλέξανδρος Μωραϊτίδης, «Προλεγόμενα. Η εξέλιξις του πανηγυρικού μου διηγήματος – Χριστουγεννιάτικον, Πρωτοχρονιάτικον, κλπ.», στο: Αλέξανδρος Μωραϊτίδης, *Διηγήματα*, τόμ. Στ΄, έκδοσις τιμητική επί τη πεντηκονταετηρίδι του συγγραφέως, εκδ. Ι. Ν. Σιδέρης, Αθήναι 1928, σ. 5. Για τη γνωριμία Γαβριηλίδη – Μωραϊτίδη, βλ. επίσης Ροδάνθη Βαλερά-Κουνάβα, *Αλέξανδρος Μωραϊτίδης (1850-1929). Συμβολή στη μελέτη του διηγηματογραφικού του έργου*, Βιβλιογονία, Αθήνα 1996, σ. 46.

24 Βλ. μεταγενέστερη περιγραφή του Μωραϊτίδη τού 1928 σχετικά με την εργασία του στην *Ακρόπολη* από το 1884, μαζί με τον Κωστή Παλαμά και τον Δημήτριο Κακλαμάνο, κατοπινό διπλωμάτη: Μωραϊτίδης, «Προλεγόμενα…», όπ.π., σ. 6. Για τον εκατέρωθεν αλληλοσεβασμό μεταξύ Γαβριηλίδη και Μωραϊτίδη, βλ. τη μαρτυρία του Μιχαήλ Ι. Γαλανού, στο: Χρήστος Β. Χειμώνας, *Ο δημοσιογράφος Αλέξανδρος Μωραϊτίδης*, Εταιρεία Ευβοϊκών Σπουδών, Αρχείο Σκιάθου 20, Αθήνα 1989, σ. 253-254, ανάτυπο από τον ΚΖ΄/1986-87 τόμο του «Αρχείου Ευβοϊκών Μελετών». Ο Μωραϊτίδης εργάζεται στην *Ακρόπολη* ως πρακτικογράφος της Βουλής, ενώ περιγράφει σε χρονογραφήματά του και την αθηναϊκή κίνηση, σταχυολογώντας τα πιο ενδιαφέροντα γεγονότα από τις επαρχιακές εφημερίδες˙ βλ. Μωραϊτίδης, «Προλεγόμενα…», όπ.π., σ. 5-6 και Χρήστος Χειμώνας, «Ο Αλέξανδρος Μωραϊτίδης ως χρονογράφος», περ. *Χρυσά Στάχυα* 11-12 (Μάιος – Ιού-

Έτσι, λίγες μέρες μετά τη δημοσίευση της κριτικής του Μωραϊτίδη για τον μίμο του Κορομηλά, ο στενός του φίλος Γαβριηλίδης δημοσιεύει στην εφημερίδα του *Μη Χάνεσαι* σφοδρή κριτική για τη *Νανά* του Ζολά, κάτω από το ψευδώνυμο «Καλιβάν». Στο συγκεκριμένο κείμενο ο Γαβριηλίδης φαίνεται ενήμερος για τις κύριες πηγές έμπνευσης της ζολαδικής πειραματικής τέχνης, τον Balzac και τον φυσιολόγο Claude Bernard,[25] καθώς και για τη σημασία της λειτουργίας των κληρονομικών διαθέσεων στους ανθρώπινους οργανισμούς. Παρόλ' αυτά, προσδιορίζει τη ζολαδική μυθιστορηματική οικογένεια των Rougon-Macquart της Δεύτερης Γαλλικής Αυτοκρατορίας ως την «κοινωνική σεσηπυία βλάστηση του αίματος μιας τρελλής και του σπέρματος ενός μεθύσου», η οποία καταδεικνύει τη «λαγνεία εις τα ανώτερα στρώματα, το οινόπνευμα εις τα κατώτερα, τους τερατώδεις έρωτες του κλήρου [και] τα εκβράσματα της παρισινής αγοράς».[26] Όπως ο Άγγελος Βλάχος, έτσι και ο Βλάσης Γαβριηλίδης κατηγορεί την *Νανά* του Ζολά για έλλειψη καλλιτεχνικής φαντασίας, πλοκής, φυσικών χαρακτήρων

νιος 1982), σ. 29-32. Το 1884 και το 1885 θα δημοσιεύσει στην εν λόγω εφημερίδα και τα πρώτα του διηγηματογραφικά πειράματα, τα πρώτα του άτυπα διηγήματα/παιδικές χριστουγεννιάτικες ηθογραφικές αναμνήσεις, με τίτλο «Εικόνες»˙ βλ. Μωραϊτίδης, «Προλεγόμενα…», όπ.π., σ. 7-8. Ο δε Γαβριηλίδης θα καθιερώσει το 1892 τη λογοτεχνική φήμη του Μωραϊτίδη, αλλά και τον ιδιόρρυθμο χαρακτήρα του, μέσω υμνητικού του άρθρου στην εφημερίδα *Ακρόπολις*˙ βλ. Βλάσης Γαβριηλίδης, «Α. Μωραϊτίδης», εφημ. *Ακρόπολις*, 1 Ιανουαρίου 1892˙ πρβλ. και Βλ. Γαβριηλίδης, «Αντί Προλόγου», στο: Αλέξανδρος Μωραϊτίδης, *Διηγήματα*, τόμ. Α΄ (*Τα Βακούφικα, Με τα πανιά, Νεράιδες, Αρφανούλα, Ο πτωχός και η μοίρα του*), μετά προλόγου Β. Γαβριηλίδου, έκδοσις τιμητική επί τη πεντηκονταετηρίδι του συγγραφέως, εκδ. Ιωάννης Ν. Σιδέρης, Αθήναι 1921, σ. 1, 3.

25 Ο Zola επηρεάστηκε στις θεωρητικές του απόψεις περί της επιστημονικής μεταφοράς από το βιβλίο *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale* (1865) του φυσιολόγου Claude Bernard˙ βλ. Marvin Carlson, «France in the Late Nineteenth Century», στο: *Theories of the Theatre. A Historical and Critical Survey, from the Greeks to the Present*, Cornell University Press, Ithaca and London 1984, σ. 274.

26 Καλιβάν, «Κριτική. Αιμυλίου Ζολά *Νανά* μεταγλωτισθείσα εις την ελληνικήν υπό ΦΛΟΞ», εφημ. *Μη Χάνεσαι*, 5 Σεπτεμβρίου 1880, αρ. 79, σ. 4.

και δραματικής ουσίας. Εξισώνει τη ζολαδική τέχνη με απλή ιατρική έκθεση, με κοινότατο δημοσιογραφικό χρονικό και με την κοινωνική παθολογία, ταυτίζοντας τους ήρωές της με νοσηρά νευρόσπαστα κτηνώδους ψυχής και παθητικής ζωής χωρίς την ανθρώπινη φυσιολογική ελευθερία. Όπως αναφέρει χαρακτηριστικά: «Το μυθιστορηματικόν του ανθρωπολόγιον είναι νοσοκομείον μεγαλοπρεπές, έχον παράρτημα φρενοκομείου και άλλο παράρτημα ναού Κορινθίων ιεροδούλων».[27]

Αν συνδυάσουμε τις σχεδόν συγχρονικές επιθέσεις των Άγγελου Βλάχου, Αλέξανδρου Μωραϊτίδη και Βλάση Γαβριηλίδη, συνειδητοποιούμε ότι τα έτη 1879 και 1880 αποτελούν αποφασιστικά ορόσημα για την ανάσχεση της εξάπλωσης του ρεαλισμού/νατουραλισμού, τα οποία πυροδοτούνται από την έναρξη της δημοσίευσης και έκδοσης της *Νανάς* κατά το ίδιο χρονικό διάστημα. Ας σημειώσουμε δε, ότι σχεδόν ταυτόχρονα ακούγονται και στη Γαλλία οι πρώτες εγχώριες ιδεαλιστικές φωνές κατά της μεθόδου του ζολαδικού επιστημονικού ρεαλισμού από τον Alexandre Dumas fils (Πρόλογος στην έκδοση της κωμωδίας *L'étrangère*, 1879) και τον Ferdinand Brunetière (*Études Critiques sur l'histoire de la littérature française*, 1880˙ *Le roman naturaliste*, 1882). Οι συγκεκριμένοι λόγιοι κατηγόρησαν τον Zola για έλλειψη γούστου, πνεύματος, ψυχολογικής φινέτσας, για νοσηρό λογοτεχνικό πεσιμισμό και τονισμό του ωμού, χυδαίου, σχεδόν σκατολογικού, στοιχείου που μετατρέπει τους λογοτεχνικούς ήρωες σε άψυχες ζωώδεις κούκλες χωρίς ανθρώπινα χαρακτηριστικά, ενώ υποστήριξαν, ότι η απλή αναπαραγωγή του φυσικού δεν αποτελεί τον πραγματικό στόχο της τέχνης, όσο η αποκάλυψη της εσωτερικής ψυχής των υλικών αντικειμένων, η πνευματοποιημένη εξιδανίκευση της απτής πραγματικότητας και η ανάδυση του ιδεώδους, το οποίο συναισθάνεται ο καλλιτέχνης.[28]

Επιστρέφοντας στην περίπτωση του Μωραϊτίδη, παρατηρούμε ότι μετά το 1883 και την προκήρυξη της συγγραφής ηθογραφικού διηγήματος από την *Εστία* και τον Νικόλαο Πολίτη, ο Μωραϊτίδης θα υποκύψει τελικά στα κελεύσματα του ηθογραφικού ρεαλισμού μέσω των

27 Βλ. όπ.π., σ. 4-5. Για το παράθεμα του κειμένου ροής, βλ. όπ.π., σ. 5.

28 Carlson, «France in the Late Nineteenth Century», όπ.π., σ. 284-286.

πολυπληθών διηγημάτων του, σε μεγάλο βαθμό αυτοβιογραφικών, στα οποία θα περιγράψει ως επί το πλείστον τα έθιμα, τις συνήθειες και τον τρόπο ζωής των κατοίκων της γενέθλιάς του γης, της Σκιάθου. Η αρχή πραγματοποιείται τα Χριστούγεννα του 1884 και του 1885, όταν δημοσιεύει ως επιφυλλίδα στην εφημερίδα *Ακρόπολις* του Γαβριηλίδη τα πρώτα του άτυπα διηγήματα/αυτοβιογραφικά ενθυμήματα παιδικών σκιαθίτικων χριστουγεννιάτικων εθίμων, με τον τίτλο «Εικόνες».[29] Το κυρίως μυθοπλαστικό του στάδιο θα αρχίσει από το 1888 και θα διαρκέσει έως το 1907. Μέσω του διηγήματος, ο Μωραϊτίδης θα εισαχθεί στον κόσμο της ηθογραφικής περιγραφής της πραγματικότητας και της καθημερινής αστικής και εξωαστικής ζωής.

Τον ίδιο δρόμο ακολουθεί άλλωστε κατά τις δεκαετίες του 1880, 1890 και 1900 και ως δημοσιογράφος-χρονογράφος μέσα από τα ημερήσια και περιοδικά έντυπα της εποχής, όπως η *Εφημερίς* του Δημήτριου Κορομηλά, το *Μη Χάνεσαι* και η *Ακρόπολις* του Βλάση Γαβριηλίδη, η *Νέα Εφημερίς* του Ιωάννη Καμπούρογλου, ο *Ασμοδαίος* των Εμμανουήλ Ροΐδη – Θέμου Άννινου, ο *Ραμπαγάς* του Κλεάνθη Τριανταφύλλου, η εφημερίδα *Αθήναι* του Γεώργιου Πωπ, ο *Θόρυβος* του Μιχαήλ Μητσάκη, καθώς και τα περιοδικά *Παναθήναια*, *Παρνασσός* και *Εθνικόν Ημερολόγιον* του Κ. Σκόκου.[30] Κυρίως από το 1888 και μετά, όταν αρχίζει για δημοσιογραφικούς λόγους να ταξιδεύει στην ηπειρωτική και νησιωτική Ελλάδα, αλλά και στους τόπους γέννησης της Ορθοδοξίας (Κωνσταντινούπολη, Σμύρνη, Άγιον Όρος, Άγιοι Τόποι, Παλαιστίνη), δημοσιεύοντας τις ταξιδιωτικές του εντυπώσεις στα παραπάνω

29 Ο ίδιος ο Μωραϊτίδης μιλά για τις εορταστικές ηθογραφικές επιφυλλίδες του στην *Ακρόπολη*, τακτική που θα συνεχίσει και μετά το 1888 και κάθε χρόνο στην ίδια εφημερίδα, αλλά και στις εφημερίδες *Νέα Εφημερίς* και *Αθήναι*˙ βλ. «Προλεγόμενα…», όπ.π., σ. 16, 26-27.

30 Μωραϊτίδης Αλέξανδρος, «1874-1924», στο: Αλέξανδρος Μωραϊτίδης, *Με του βορηά τα κύματα. Ταξείδια. Περιγραφαί, Εντυπώσεις*, Σειρά Γ΄ *(Άγιον Όρος)*, έκδοσις τιμητική επί τη πεντηκονταετηρίδι του συγγραφέως, Βιβλιοπωλείον Ιωάννου Ν. Σιδέρη, εν Αθήναις 1924, σ. 6˙ Χειμώνας, «Ο Αλέξανδρος Μωραϊτίδης ως χρονογράφος», όπ.π., σ. 29-32.

έντυπα,[31] τότε ενσαρκώνει ολοκληρωτικά τη μορφή του χρονογράφου/διηγηματογράφου, συνδυάζοντας την αντικειμενική παρατήρηση με τον προσωπικό υποκειμενικό στοχασμό και διαπλέκοντας το επεισοδιακό δημοσιογραφικό υλικό του ρεπορτάζ με το μυθοπλαστικό.[32] Σε αυτές τις ταξιδιωτικές εντυπώσεις-διηγήσεις ο αναγνώστης βρίσκει πολυπρισματικά λαογραφικά και ιστορικά στοιχεία, πληροφορίες για την οικονομική και κοινωνική ζωή των επισκεπτόμενων τόπων, αλλά και προσωπικά συναισθήματα, ενθυμήσεις και σκέψεις του ίδιου του συγγραφέα-ταξιδευτή, καθώς και αναφορές του σε ποικίλα αναγνώσματα βυζαντινών χρονογράφων, συναξαρίων και ξένων περιηγητών.[33]

31 Για την ταξιδιωτική του δημοσιογραφία, βλ. Αλέξανδρος Μωραϊτίδης, «Αντί Προλόγου», στο: Αλέξανδρος Μωραϊτίδης, *Με του βορηά τα κύματα. Ταξείδια, Περιγραφαί, Εντυπώσεις (Κωνσταντινούπολις)*, Σειρά Β΄, έκδοσις τιμητική επί τη πεντηκονταετηρίδι του συγγραφέως, Ιωάννης Ν. Σιδέρης, Αθήναι 1923, σ. 6˙ Ιω. Ν. Φραγκούλας, *Αλέξ. Μωραϊτίδης. Ο άνθρωπος – Ο λογοτέχνης*, εκδ. «Ιωλκός», Αθήνα 1982, σ. 77˙ Μαν. Γιαλουράκης, «Ο ταξιδιωτικός Αλ. Μωραϊτίδης» και Δημ. Χρ. Σέττας «Αλέξανδρος Μωραϊτίδης», περ. *Σκιάθος* 12 (Γενάρης-Φλεβάρης-Μάρτης 1979 - Αφιέρωμα στον Αλέξανδρο Μωραϊτίδη), σ. 13-14 & σ. 85 αντίστοιχα˙ Χρήστος Β. Χειμώνας, «Αλέξανδρος Μωραϊτίδης. Ένας πρωτοπόρος της Νεοελληνικής Ταξιδιογραφίας», περ. *Ιωλκός* 3 (Νοέμβρης-Δεκέμβρης 1979), σ. 173-178˙ Χρήστος Β. Χειμώνας, «Τα Ταξιδιωτικά του Αλέξ. Μωραϊτίδη», περ. *Κάμειρος* 57-59 (Ιούνιος 1985), σ. 55-58.

32 Για τη διαπλοκή του δημοσιογραφικού ρεπορτάζ και του μυθοπλαστικού υλικού που οδηγεί τον Μωραϊτίδη και άλλους λογοτέχνες στη συγγραφή διηγήματος, κυρίως από τα μέσα του 19ου αιώνα και μετά, βλ. Γεωργία Γκότση, *Η ζωή εν πρωτευούση. Θέματα αστικής πεζογραφίας από το τέλος του 19ου αιώνα*, Νεφέλη, Αθήνα 2004, σ. 65-79.

33 Για τη λίστα αυτών των ταξιδιωτικών εντυπώσεων-χρονογραφημάτων στις αθηναϊκές εφημερίδες και τα περιοδικά, καθώς και για τις πρώτες εκδόσεις τους σε συγκεντρωτικούς τόμους, βλ. Ιω. Ν. Φραγκούλας, *Αλέξανδρος Μωραϊτίδης (1850-1929)*, χ.έ., Βοστώνη 1950, σ. 45-46˙ Βαλερά-Κουνάβα, *Αλέξανδρος Μωραϊτίδης…*, όπ.π., σ. 239-314 και Φώτης Δημητρακόπουλος, *Ο μοναχός Ανδρόνικος. Λεύκωμα Μωραϊτίδη*, Ergo, Αθήνα 2002, σ. 14-310.

Με λίγα λόγια, ο Μωραϊτίδης εκπροσωπεί το νέο τύπο του χρονογράφου-δημοσιογράφου-λογοτέχνη της γενιάς του 1880, ο οποίος στρέφεται προς την καταγραφή της ζωντανής λαϊκής πραγματικότητας, προς την άμεση προσωπική βιωμένη αντίληψη, προς το επίκαιρο και το καθημερινό, προς την εκμετάλλευση της μνήμης, της μαρτυρίας/ντοκουμέντου, του απομνημονεύματος, της προφορικής παράδοσης και της λαογραφικής καταγραφής, προς την παρατήρηση των συλλογικών νοοτροπιών, η οποία απευθύνεται στο πλατύ μέσο κοινό των εφημερίδων και περιοδικών της τελευταίας εικοσαετίας του 19ου αιώνα.[34] Ενώ όμως «ο λαογραφισμός επικαλύπτει την ιστοριοκρατία», πράγμα που, σύμφωνα με τον Παναγιώτη Μουλλά, «σημαίνει την ώρα του νατουραλιστικού και του ηθογραφικού διηγήματος»,[35] γεγονός που ισχύει επίσης αναφορικά με τις διηγηματογραφικές και τις δημοσιογραφικές δραστηριότητες του Μωραϊτίδη, εντούτοις δεν ισχύει αναφορικά με το θέατρό του.

Την ώρα λοιπόν που στον τομέα του διηγηματογραφικού λόγου ο Μωραϊτίδης περνά σε μία πιο ρεαλιστική αντιμετώπιση της καθημερινής ζωής -έστω και συχνά ειδυλλιακή, μη κριτική, κομφορμιστική

34 Γι’ αυτόν τον τύπο λογοτέχνη, ο οποίος ανοίγει τον δρόμο προς το ηθογραφικό και το αστικό διήγημα/μυθιστόρημα, βλ. Παναγιώτης Μουλλάς, «Η λογοτεχνία από το 1880 ώς τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο», *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους (Νεώτερος Ελληνισμός από το 1881 ώς το 1913)*, τόμ. ΙΔ΄, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1977, σ. 420-421, 424˙ Παναγιώτης Μουλλάς, «Το νεοελληνικό διήγημα και ο Γ. Μ. Βιζυηνός», στο: Γ. Μ. Βιζυηνός, *Νεοελληνικά διηγήματα*, επιμ. Παν. Μουλλάς, Βιβλιοπωλείον της «Εστίας» Ι. Δ. Κολλάρου & Σίας Α.Ε., Αθήνα [5]1996, σ. λα΄-λβ΄, ν΄˙ Μουλλάς, «Το διήγημα, αυτοβιογραφία του Παπαδιαμάντη», όπ.π., σ. κη΄-λ΄.

35 Παναγιώτης Μουλλάς, «Η λογοτεχνία από τον Αγώνα ώς τη γενιά του 1880», *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους (Νεώτερος Ελληνισμός από 1833 ώς 1891)*, τόμ. ΙΓ΄, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1977, σ. 511. Για την ανάπτυξη του ηθογραφικού διηγήματος και του λαογραφισμού κατά το τελευταίο τέταρτο του 19ου αιώνα, κράμα ζολαδικού νατουραλισμού και Θεόκριτου, βλ. Μουλλάς, «Το νεοελληνικό διήγημα και ο Γ. Μ. Βιζυηνός», όπ.π., σ. λγ΄-μ΄.

και χωρίς την κατάδειξη των κοινωνικών μετασχηματισμών-,[36] υποβοηθούμενος παράλληλα από την ενασχόλησή του με το επίκαιρο δημοσιογραφικό/ταξιδιωτικό χρονογράφημα, αντίθετα στον τομέα του θεάτρου διατηρεί ακόμη τις ρομαντικές του απόψεις για τον ιδανικό δραματικό ήρωα, ο οποίος θα πρέπει να μετεωρίζεται υπεράνω του πεπατημένου βίου και του τετριμμένου καθημερινού διαλόγου. Τα θεατρικά έργα που θα συγγράψει μέσα στις δεκαετίες του 1870 (1872, *Μιχαήλ Κομνηνός, δεσπότης της Ηπείρου˙ Τιμολέων˙* 1874, *Βάρδας Καλλέργης˙* 1876, *Η καταστροφή των Ψαρών*), του 1880 (1888, *Πόλεως άλωσις*) και του 1890 (1896, *Χαμάρετος*), δεν αναφέρονται καθόλου στον σύγχρονο κόσμο, αλλά περιδιαβαίνουν ανάμεσα στις μακρινές και πιο πρόσφατες ιστορικές σελίδες του ελληνισμού, της οθωμανικής Άλωσης της Βασιλεύουσας, της ενετοκρατούμενης μεσαιωνικής Κρήτης και Πελοποννήσου, της Επανάστασης του 1821… Οι ήρωες των ιστορικών δραμάτων του δεν είναι απλοί καθημερινοί άνθρωποι, βγαλμένοι μέσα από την εξωαστική ή την αστική ελληνική πραγματικότητα, αλλά εξιδανικευμένα μεγαλόπνοα και εμβριθή πλάσματα που μιλούν από κοθόρνου, τάσσονται μέχρι θανάτου υπέρ της διαχρονικής Εθνικής Υπόθεσης και ερωτεύονται παθιασμένα, ακόμη και κοντινούς συγγενείς τους.[37] Η αλυτρωτική στόχευσή τους και τα ιδεώδη εθνικιστικά τους οράματα δεν αφήνουν κανέναν ενδιάμεσο χώρο για την περιγραφή του τετριμμένου κόσμου της καθημερινότητας και την αναλυτική παρατήρηση της πραγματικότητας.

36 Τη συγκεκριμένη τάση των περισσότερων εγχώριων διηγημάτων της εποχής σημειώνει ο Μουλλάς, ο οποίος εξηγεί και τους λόγους απουσίας της κριτικής ρεαλιστικής εποπτείας˙ βλ. «Το διήγημα, αυτοβιογραφία του Παπαδιαμάντη», όπ.π., σ. κβ΄-κζ΄. Για το ίδιο ζήτημα, βλ. επίσης Σόνια Ιλίνσκαγια-Αλεξανδροπούλου, «Νατουραλιστικές εκδοχές ρεαλιστικών αναζητήσεων. Ο *Ζητιάνος* του Α. Καρκαβίτσα και οι *Χωρικοί* του Β. Σ. Ρέυμοντ», στο: Πολίτου-Μαρμαρινού – Πάτσιου (επιμ.), *Ο Νατουραλισμός στην Ελλάδα*, όπ.π., σ. 211-212.

37 Για τις ιδεολογικές και αισθητικές κατευθύνσεις της συνολικότερης δραματουργίας του Μωραϊτίδη, βλ. Βασιλείου, *Τρυγών η φιλέρημος*, όπ.π.

Η περίπτωση της διχασμένης καλλιτεχνικής δημιουργίας του Μωραϊτίδη καταδεικνύει λοιπόν τη διόλου αυτονόητη και αυτόματη μετάβαση από την ιδεαλιστική ρομαντική θεώρηση του κόσμου και της τέχνης προς την κριτικά ρεαλιστική αντιμετώπιση της πραγματικότητας. Στη χορεία της ρομαντικής θεώρησης του κόσμου εντάσσεται και ο διηγηματογραφικός εξιδανικευτικός ηθογραφικός ρεαλισμός με τους εθνικιστικούς προσανατολισμούς της καταγραφής της λαϊκής παράδοσης εκ μέρους του συγγραφέα. Ο Μωραϊτίδης, όπως και πολλοί άλλοι συγκαιρινοί του, βρίσκονται ακριβώς σε αυτό το μεταίχμιο, στο στάδιο αυτής της κρίσιμης μετάβασης, η οποία θα εκδηλωθεί εμφανέστερα λίγα χρόνια αργότερα από τολμηρότερους λογοτέχνες και δραματουργούς. Μέσα στον κύκλο αυτών των ανακαινιστών συγκαταλέγεται, τουλάχιστον στο θεωρητικό επίπεδο, ο Γρηγόριος Ξενόπουλος, ο οποίος το 1890 θα ανασκευάσει μέσα από την *Εστία* τις προλήψεις των συγκαιρινών του κατά του Ζολά, υποστηρίζοντας, ότι «οιαδήποτε παραμόρφωσις είναι εκτροπή εκ της αληθείας˙ η εκτροπή αύτη, εις την οποίαν άγει αναγκαίως η φαντασία άνευ της πείρας και της παρατηρήσεως, είναι ψεύδος˙ η έκφρασις του Ψευδούς ποτέ δεν δύναται να είνε καλλιτέχνημα. Όχι λοιπόν φαντασία αχαλίνωτος αλλά παρατήρησις πεφωτισμένη και περιγραφή ακριβολόγος˙ όχι εκλογή και διαστροφή κατά το δοκούν αλλ' αντιγραφή πιστή της ζωής […] Δεν υπάρχει πλέον αισχρόν ή ηθικόν, άσχημον ή ωραίον, χυδαίον ή ευγενές, γυμνόν ή συγκεκαλυμμένον, βορβορώδες ή άσπιλον, σκιερόν ή φωτεινόν˙ υπάρχει μόνον ψευδές, το οποίον αποσκορακίζεται, και αληθές, το οποίον επιζητείται».[38] Ο Ξενόπουλος απορρίπτει τις ηθικολογικές αρχές, σύμφωνα με τις οποίες έκρινε τη ζολαδική τέχνη ο Άγγελος Βλάχος το 1879,[39]

38 Ξενόπουλος, «Αι περί Ζολά προλήψεις», όπ.π., σ. 323. Ο Ξ. Α. Κοκόλης θεωρεί το συγκεκριμένο κείμενο του Ξενόπουλου ως το μανιφέστο του νατουραλισμού στην Ελλάδα˙ βλ. «Οι προβληματισμοί της κριτικής και ο Παλαμάς, 1880-1910», στο: *Η κριτική στη νεότερη Ελλάδα*, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, Ίδρυμα Σχολής Μωραΐτη, Αθήνα 1981, σ. 90.

39 «Τούτο εγώ θεωρώ αρετήν και συ κακίαν˙ αδιάφορον! ο καλλιτέχνης δεν πρόκειται ούτε δύναται να συμβιβάση τας ηθικάς μας αρχάς˙ ψυχρός

προτείνοντας την επιστημονική αντικειμενική παρατήρηση με τη βοήθεια των θετικών επιστημών και του καθαρού λόγου, προκειμένου να χαλιναγωγηθεί η φαντασία και η άγονη περιπλάνηση στη μεταφυσική,[40] ενώ επίσης καταρρίπτει και τις ιδέες του Μωραϊτίδη περί της ακαταλληλότητας της χρήσης του καθημερινού τετριμμένου διαλόγου.[41] Ο Ξενόπουλος λοιπόν καταδικάζει τη ρομαντική αντίληψη της θέασης του ανθρώπου «οίου δει είναι», με τα ιδανικά, τις ηθικές, τα ψεύδη και τις σεμνοτυφίες, προάγοντας το νέο θετικιστικό πνεύμα της εποχής.[42] Δύο χρόνια μετά από το άρθρο του Ξενόπουλου, το 1892, ο Γεώργιος Βιζυηνός θα ανοίξει τον δρόμο για την πρόσληψη του Ίμπσεν στην Ελλάδα, μέσα από άρθρο του στην *Εικονογραφημένη Εστία*, μιλώντας για την «κατά φύσιν αλήθειαν», το «απλούν, ομοιάληθες και φυσικόν πάντων των στοιχείων» των δραμάτων του Νορβηγού δραματουργού, καθώς και για τη συνύφανση του δραματικού πάθους «μετά των στε-

και απαθής παραμένει εκεί, αμέτοχος όλων των μεταφυσικών μας ερίδων˙ πλάσμα δε των θετικών επιστημών, ζωγραφίζει μόνον ό,τι υποπίπτει εις την αντίληψίν του, όσον είνε δυνατόν αντικειμενικώς, με όσην ειμπορεί ακρίβειαν και ευσυνειδησίαν, αλλ' άνευ ψήφου και ανεύθυνος δια την ηθικήν κρίσιν την οποίαν θα εξαγάγη ελεύθερος και ανεπηρέαστος οιοσδήποτε αναγνώστης, όπως και ο φωτογράφος, ο οποίος δεν αναμιγνύεται ποσώς με το τοπίον, το οποίον αντιγράφει επί της πλακός του.»˙ βλ. Ξενόπουλος, «Αι περί Ζολά προλήψεις», όπ.π., σ. 324.

40 Βλ. όπ.π., τχ. 47 (1890) σ. 324 & τχ. 48 (1890), σ. 337.

41 «Εις την τοιαύτην περιγραφήν, άμεσον, απτήν, ακριβή, και η ελευθεροστομία αποβαίνει εκ των ων ουκ άνευ. Πάσα περίφρασις σεμνή, εκτός του ότι θα ήτο υποκρισία, πρόληψις αντιτιθεμένη προς τας φιλοσοφικάς αρχάς της σχολής, θα παρέβλαπτε και το καλλιτεχνικόν μέρος˙ διότι θα παρενέβαλλεν αυτόν τον συγγραφέα μεταξύ του αντικειμένου και του αναγνώστου, ούτω δε θα κατεστρέφετο η καθαρά αντίληψις. Έπειτα, η περίφρασις, δηλαδή μία συγκάλυψις προκλητική, εξάπτει και διεγείρει περισσότερον, η δε τοιαύτη διάθεσις θα παρέβλαπτε την ψυχρότητα και την αμεροληψίαν της περιγραφής.»˙ βλ. όπ.π., τχ. 47 (1890), σ. 324.

42 Βλ. όπ.π., τχ. 48 (1890), σ. 339.

ρεοτύπων βιωτικών μικρολογημάτων».[43] Στον τομέα δε του θεάτρου, οι παραστάσεις των ιμπσενικών δραμάτων θα αρχίσουν από το 1894, με τις παραστάσεις και άλλων Ευρωπαίων ρεαλιστών δραματουργών να ακολουθούν,[44] ενώ από το 1895 θα αρχίζουν να συγγράφονται τα πρώτα έργα των Γρηγόριου Ξενόπουλου και Γιάννη Καμπύση που επηρεάζονται από το κίνημα του ρεαλισμού/νατουραλισμού.[45] Το αν τελικά εμπεδώθηκαν οργανικά τα κελεύσματα του ξένου κινήματος από την εγχώρια δραματουργία και σκηνή ανοίγει μίαν άλλη, μεγάλη συζήτηση, η οποία αφήνει μεγάλα περιθώρια μελλοντικής διερεύνησης.[46]

---

43 Γ. Μ. Βιζυηνός, «Ερρίκος Ίβσεν», *Εικονογραφημένη Εστία* 10 & 11 (1892), σ. 153-156 & 167-171, αντίστοιχα. Για τα παραθέματα του κειμένου ροής, βλ. όπ.π., τχ. 11, σ. 170.

44 Για τις πρώτες ιμπσενικές παραστάσεις στην ελληνική σκηνή, βλ. Νικηφόρος Παπανδρέου, *Ο Ίψεν στην Ελλάδα – Από την πρώτη γνωριμία στην καθιέρωση 1890-1910*, Κέδρος, Αθήνα 1983, σ. 21-33.

45 Για το πρώιμο θεατρικό έργο του Ξενόπουλου, βλ. Βάλτερ Πούχνερ, «Δραματουργικές τεχνικές στο πρώιμο έργο του Γρηγόριου Ξενόπουλου», στο: Γιώργος Π. Πεφάνης (επιμ.), *Nulla Dies Sine Linea. Προσεγγίσεις στο έργο του Γρηγόριου Ξενόπουλου*, Ίδρυμα Κώστας και Ελένης Ουράνη, Αθήνα 2007, σ. 387-443. Για το θεατρικό έργο του Γιάννη Καμπύση, βλ. Θόδωρος Γραμματάς, *Το θεατρικό έργο του Γιάννη Καμπύση*, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, Επιστημονική Επετηρίδα Φιλοσοφικής Σχολής, Δωδώνη, Γιάννενα 1984. Για την ιστορική διαδρομή της εγχώριας δραματουργίας προς τον εντέλει κομφορμιστικό ιμπσενισμό του Ξενόπουλου και τον «αφελή» ιμπσενισμό του Καμπύση, βλ. Θόδωρος Χατζηπανταζής, *Από του Νείλου μέχρι του Δουνάβεως. Το χρονικό της ανάπτυξης του ελληνικού επαγγελματικού θεάτρου στο ευρύτερο πλαίσιο της Ανατολικής Μεσογείου, από την ίδρυση του ανεξάρτητου κράτους ώς τη Μικρασιατική Καταστροφή*, τόμος Β1 (Σημαιοφόροι ιεραπόστολοι του εθνισμού… 1876-1897), Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2012, σ. 103-121.

46 Τους γενικότερους αρχικούς και γόνιμους προβληματισμούς του για το ζήτημα έχει ήδη καταθέσει ο Αντώνης Γλυτζουρής˙ βλ. «Πρωτοπορίες και Νεοελληνικό Θέατρο», στο: Νικηφόρος Παπανδρέου – Έφη Βαφειάδη (επιμ.), *Ζητήματα Ιστορίας του Νεοελληνικού Θεάτρου. Μελέτες αφιερωμένες στον Δημήτρη Σπάθη*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2007, σ. 259-274.

Βασιλική Παπανικολάου

Μπροστά στους ανθρώπους: Νατουραλιστικοί πειραματισμοί σε ηθογραφικό καμβά

Το καλοκαίρι του 1904 ένας νεαρός πλησίασε τον Κωνσταντίνο Χρηστομάνο και του έδωσε το χειρόγραφο του πρώτου θεατρικού του έργου με τον τίτλο *Εμπρός*.[1] Τον Οκτώβριο του ίδιου χρόνου, ο θίασος της Νέας Σκηνής το ανέβασε στο Δημοτικό Θέατρο Αθηνών, αλλά με διαφορετικό τίτλο, καθώς προτιμήθηκε το επιβλητικότερο *Μπροστά στους ανθρώπους*.[2] Ανάμεσα στους θεατές που παρακολούθησαν την πρώτη παράσταση ήταν και «ένας νέος, ένα παιδί μάλλον, μόλις υπερβάν τα 20 έτη, απλούν εις την ενδυμασίαν του, με γυαλάκια, χωρίς καμμίαν επίδειξιν εις την φυσιογνωμίαν του, αφελής όπως το έργο του, και σοβαρός και δυνατός όπως αυτό. […] Συνεσταλμένος μόνον και προσηλωμένος εις την παράστασιν, επερίμενεν με απάθειαν το τέλος της και με πεποίθησιν την επιτυχίαν του».[3] Ο συγγραφέας που τόσο γλαφυρά και τρυφερά περιέγραφε ο Γεώργιος Τσοκόπουλος, λεγόταν Μάρκος Αυγέρης, κατά κόσμον Γεώργιος Παπαδόπουλος, και είχε έρθει στην Αθήνα από την Ήπειρο για να σπουδάσει Ιατρική.[4] Ωστόσο,

1 «Θέατρα. Εν νέον έργον», εφημ. *Αθήναι*, 30 Ιουνίου 1904.

2 «Δημόσια θεάματα», εφημ. *Νέον Άστυ*, 5 Οκτωβρίου 1904, «Θεάματα», εφημ. *Ακρόπολις*, 5 Οκτωβρίου 1904.

3 Ο Θεατής [=Γεώργιος Τσοκόπουλος], «Όσα βλέπω και ακούω. ‘Μπροστά στους ανθρώπους’», εφημ. *Αθήναι*, 7 Οκτωβρίου 1904.

4 Αλέξανδρος Αργυρίου, «Μάρκος Αυγέρης» (λήμμα), *Παγκόσμιο Βιογραφικό Λεξικό,* τ. 2, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1984, σ. 90. Επίσης, ο ίδιος ο

παρά την «πεποίθησιν» του συγγραφέα, το έργο δεν γνώρισε επιτυχία, τουλάχιστον εισπρακτική. Οι λογοτεχνικοί και δημοσιογραφικοί κύκλοι, όμως, του επεφύλαξαν θερμότατη υποδοχή. Ο Γεώργιος Τσοκόπουλος έκανε λόγο για «την έκρηξιν ενός φιλολογικού γεγονότος», ο Γρηγόριος Ξενόπουλος τον χαρακτήρισε «συνέχεια και εξέλιξι[ν] του Καμπύση», ενώ ο ΝικόλαοςΠοριώτης ευχήθηκε: «να του έμοιαζαν όλα τα πρωτότυπα Ελληνικά δράματα!».[5] Παρά τον ενθουσιασμό των κριτικών το έργο γρήγορα ξεχάστηκε ακόμα και από τον ίδιο τον συγγραφέα του, ο οποίος για χρόνια το θεωρούσε χαμένο. Τη δεκαετία του 1970, υπέργηρος πια, το ανακάλυψε ανάμεσα στα χαρτιά του και αποπειράθηκε να το ξαναγράψει, εμπλουτίζοντας τη βασική πλοκή με νέα πρόσωπα και ιστορίες δίνοντάς του τον τίτλο *Χριστούγεννα*.[6] Στόχος της παρούσας ανακοίνωσης δεν είναι η σύγκριση των δύο εκδοχών του δράματος αλλά η μελέτη της πρώτης γραφής, προκειμένου να συζητηθεί η προσπάθεια αποστασιοποίησης του νεαρού συγγραφέα από τους κανόνες της ηθογραφίας και το πέρασμα σε μονοπάτια περισσότερο νατουραλιστικά.

Το 1946, ο Μάρκος Αυγέρης διηγιόταν στον Γιάννη Σιδέρη ότι, όταν πήγε το χειρόγραφο στον Χρηστομάνο, «ο σκηνοθέτης τον κοίταξε και του είπε ότι στο Θέατρό του δεν παίζει οποιοδήποτε ελληνικό έργο· δε θα' παιζε π.χ. την *Γκόλφω*. Και όταν έλαβε την απάντηση ότι από αυτή την άποψη το έργο είναι "αντιελληνικό", όχι δηλαδή "ρομαντικό", όχι

Αυγέρης είχε συντάξει ένα αναλυτικό βιογραφικό σημείωμα το οποίο βρίσκεται στο αρχείο του ΕΛΙΑ (βλ. αρχείο Έλλης Αλεξίου, φακ. 5, ΕΛΙΑ).

5 Βλ. αντίστοιχα, Ο Θεατής, «Όσα βλέπω και ακούω», όπ.π, Γρηγόριος Ξενόπουλος, «Το Δεκαπενθήμερον. Θεατρική Ζωή: ΝΕΑ ΣΚΗΝΗ: 'Μπροστά στους ανθρώπους' δράμα εις πράξεις δύο, υπό Μάρκου Αυγέρη», περ. *Παναθήναια*, ετ. Ε΄, τχ. 97 (15 Οκτωβρίου 1904), σ. 23, Ν. Ποριώτης, «Θέατρα», εφημ. *Εστία*, 6 Οκτωβρίου 1904.

6 Οι δύο εκδοχές του έργου δημοσιεύτηκαν από τις εκδόσεις των αδερφών Τολίδη στις αρχές της δεκαετίας του 1970. Ο Μάρκος Αυγέρης στην εισαγωγή της έκδοσης διηγείται με λεπτομέρειες την ιστορία του "χαμένου" χειρογράφου, Μάρκος Αυγέρης, *Θεατρικά,* Αδερφοί Τολίδη, Αθήνα χ.χ., σ. 15-16.

"παλαιότροπο", το πήρε…».[7] Διαβάζοντάς το ο Χρηστομάνος διαπιστώνει ότι ο Αυγέρης δεν υπερβάλλει:

Η ανάγνωσις του μ' εξέπληξεν. Είνε γεμάτο από δύναμιν. Και η υπόθεσις του απλουστάτη. Εις το χωριό μια κόρη έχει παρεκτραπή. Η μικρά κοινωνία εξεγείρεται δια το ανουσιούργημα. Και εκβιάζει τον αδερφόν της να την φονεύση. Εκείνος δεν θέλει να πράξη το έγκλημα. Είνε τόσον ωραία η δυστυχής κόρη. Αλλά το χωριό διαπομπεύει την αποπλανηθείσαν κόρην. Και ούτω απερρακωμένην πλέον την ωραίαν κόρην την επιστρέφουν εις τον αδελφόν της. Εκείνος την βλέπει και δεν αναγνωρίζει πλεόν το ωραίον και ευθαλές λουλούδι. Ούτω δε οικτράν την ρίπτει εις το ποταμόν, όστις την παρασύρει. Και η κόρη πνίγεται και το δράμα τελειώνει.[8]

Το *Μπροστά στους ανθρώπους* δανείζεται την αγροτική σκηνογραφία της *Γκόλφως,* καθώς διαδραματίζεται σε κάποιο ανώνυμο «ρωμαίικο χωριό» με ήρωες που, σύμφωνα με τις σκηνικές οδηγίες, είναι «ντυμένοι, όπως παρισταίνουνται στις εικόνες του Γκύζη».[9] Η ηθογραφική όμως έγνοια του νεαρού συγγραφέα σταματά σε αυτό ακριβώς το σημείο. Το παράνομο ζευγάρι του έργου δεν το συναντάμε σε κάποια ειδυλλιακή ραχούλα να ανταλλάσει λόγια αγάπης τραγουδώντας τον αδιέξοδο έρωτά του, αλλά ημίγυμνους στο ασκητικό δωμάτιο του σπιτιού της Αννέτας, με την τελευταία να κλαίει από φόβο για τις συνέπειες της αποκάλυψης του αμαρτωλού μυστικού και τον ανώνυμο εραστή να της υπόσχεται μια ηθική και κοινωνική αποκατάσταση που, τελικά, δεν θα έρθει ποτέ. Το ζευγάρι δεν το συνοδεύουν ούτε καλοπροαίρετοι γέροντες ούτε λυγερόκορμα παλικάρια αλλά θεοσεβούμενοι και αμαθείς χωρικοί που πιστεύοντας στην οργή του Θεού-τιμωρού γίνονται

7 Γιάννης Σιδέρης, «Τα ελληνικά έργα. Η παρουσία τους στη Νέα Σκηνή», περ. *Θέατρο,* τχ. 2 (1η Μαρτίου 1962), σ. 21.

8 «Θέατρα», εφημ. *Αθήναι*, όπ.π.

9 Αυγέρης, *Θεατρικά*, όπ.π., σ. 17. Για τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα του Δραματικού Ειδυλλίου, βλ. Θόδωρος Χατζηπανταζής, «Εισαγωγή», *Το Κωμειδύλλιο*, τμ. Α΄, Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», Αθήνα 2002, σ. 145-147.

τελικά οι ίδιοι αδέκαστοι κριτές έτοιμοι να λοιδορήσουν, να προπηλακίσουν, να καταφύγουν σε πράξεις βάναυσες προκειμένου να ρίξουν στο πυρ το εξώτερον ό,τι αντιβαίνει τους εθιμικούς κώδικες τιμής.[10] Η σκληρότητα και η απάνθρωπη συμπεριφορά τους γίνεται περισσότερο εμφανής όταν συγκριθεί με την ευαισθησία του αγιογράφου αδερφού της Αννέτας, του Λουκά, «εις την ψυχήν του οποίου έχει ανατείλει η πρώτη ακτίς του ανθρωπισμού, μέσα στο σκότος της προλήψεως και της βαρβατότητος», όπως έγραφε συγκινημένος ο Γρηγόριος Ξενόπουλος.[11]

Μιλώντας με όρους ιστορίας της τέχνης, αν στόχος του ηθογράφου Νικόλαου Γύζη ήταν να δώσει έναν ιδεαλιστικό αντικατοπτρισμό της πραγματικότητας μέσα από τις μικρές νατουραλιστικές λεπτομέρειες,[12] ο Αυγέρης χρησιμοποιεί, έστω και άτεχνα μερικές φορές, κάποια από τα μεθοδολογικά εργαλεία του Νατουραλισμού, όχι για να δώσει την εικόνα μιας ειδυλλιακής Αρκαδίας, αλλά, να προβάλλει το αντικαθρέφτισμα της αληθινής ζωής: «έχει […] κάποιον ζόφον το έργον, αλλά ζόφον τον οποίον συναντά κανείς εις ένα ελληνικόν χωρίον», παρατηρούσε ο Γεώργιος Τσοκόπουλος.[13] Πράγματι, ο Αυγέρης στήνει έναν σκοτεινό πίνακα της ελληνικής υπαίθρου παρόμοιο με εκείνον που περιγράφει ο Λέων Τολστόη στο *Κράτος του ζόφου*. «Το έργον του Λ. Τολστόη […] θέλει να παραστήσει τον βίον των Ρώσων μουζίκων και δεικνύει με τέχνην υπέροχον, όλην την λανθάνουσαν ανηθικότητα, την υπό το ζόφο της αμάθειας και το λιβάνι της θρησκείας κρυπτομένη» έγραφε δημοσιογράφος λίγες μέρες πριν την πρεμιέρα του έργου από

10 Για το θέμα της γυναικείας τιμής στα ελληνικά έργα, βλ. Μαρία Μαυρογένη, «"Υποθέσεις τιμής" στην ελληνική δραματουργία των αρχών του 20ού αιώνα», *Πρακτικά Δ΄ Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών (Γρανάδα, 9-12 Σεπτ. 2010): "Ταυτότητες στον ελληνικό κόσμο (από το 1204 έως σήμερα)"*, τμ. Α΄, σ. 571-582 . Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών (www.eens.org, 11 Φεβρουαρίου 2015).

11 Ξενόπουλος, «Το δεκαπενθήμερον», όπ.π, σ. 24.

12 Μιλτιάδης Παπανικολάου, *Η ελληνική ηθογραφική ζωγραφική του 19ου αιώνα,* Διδ. διατριβή, Θεσσαλονίκη 1978, σ. 78-79, 173-176.

13 Ο Θεατής, «Όσα βλέπω και ακούω», όπ.π.

τον θίασο της Νέας Σκηνής, τον Γενάρη του 1902.[14] Δύο χρόνια αργότερα, οι λιγοστοί θεατρόφιλοι Αθηναίοι παρακολουθούσαν τους Έλληνες χωρικούς να διαπράττουν παρόμοια αμαρτήματα με αυτά των Ρώσων, καθώς ο Αυγέρης, όπως και ο Τολστόη, περιέγραφε «τον πληθυσμόν της αμάθειας [και] της αποκτηνώσεως», παρουσιάζοντας επί σκηνής ένα σκληρό κομμάτι ζωής.[15] Οι θεατές εισβάλλουν στο σπίτι του Λουκά και της Αννέτας, το οποίο ο συγγραφέας έχει φροντίσει να περιγράψει μέχρι την τελευταία λεπτομέρεια και γίνονται σιωπηλοί μάρτυρες συμβάντων που ανήκουν στη σφαίρα της ιδιωτικής ζωής.[16] Αν όμως στο *Κράτος του ζόφου* η Ανύσια περιγράφει τον βίαιο τρόπο που της φέρεται ο Νικήτας και ακούμε χωρίς να βλέπουμε πως ο τελευταίος σκοτώνει το νόθο τέκνο του, στην ελληνική περίπτωση τα πάντα πράττονται επί σκηνής.[17] Η πρώτη ενστικτώδης αντίδραση του Λουκά όταν μαθαίνει ότι η αδερφή του διατηρεί παράνομο δεσμό με τον Γιο του Άρχοντα είναι να την χτυπήσει. Λίγες στιγμές αργότερα, δεμένος χειροπόδαρα από τους συγχωριανούς του, παρακολουθεί αποσβολωμένος το ανελέητο μαστίγωμά της. Ο Αυγέρης περιγράφει λεπτομερώς όσα οι θεατές βλέπουν:

«Βάνουν τα χέρια απάνω της. […] Της σκίζουν μανιασμένα τα ρούχα προσπαθώντας να της γυμνώσουν την πλάτη. […] Ένας νέος βγάζει το λουρί του και χτυπάει την Αννέτα στη γυμνή πλάτη δυνατά. Αφήνει φωνές από τον πόνο […] αρχίζουν να σέρνουν την Αννέτα, έξω ακούονται οι φωνές: Στο ζώο! Στο γάιδαρο καβάλα!... […] Να τη δέσουμε ανάποδα! Χού, την πομπευμένη!».[18]

14 Λ. Αλύατος, «Από κάθε γωνίαν κίνησις», εφημ. *Ακρόπολις*, 18 Ιανουαρίου 1902.

15 [Ανυπόγραφο], «Από χθες έως σήμερον. Σημειώσεις Αθηναίου. “Το κράτος του ζόφου”», εφημ. *Νέον Άστυ*, 4 Ιανουαρίου 1902.

16 Αυγέρης, *Θεατρικά*, όπ.π., σ. 18

17 Gary R. Jahn, «Tolstoy as a Writer of Popular Literature», στο Donna Tussing Orwin (επιμ.), *The Cambridge Companion to Tolstoy*, Cambridge University Press, Cambridge 2002, σ. 123-124.

18 Αυγέρης, *Θεατρικά*, όπ.π., σ. 60.

Οι χωρικοί ήρωες του δράματος είναι το ίδιο σκληροί με το τοπίο της άγριας βουνίσιας φύσης και τα συναισθήματα τόσο βίαια όσο τα ορμητικά νερά του ποταμού, που ρουφάει τις νέες που έχουν υποπέσει σε ηθικό παράπτωμα. Πριν την Αννέτα, το ποτάμι είχε παρασύρει την «όμορφη Πετρούσα», την οποία «ήυραν σκαλωμένη κοντά στο μύλο […] με το πρόσωπο πρησμένο και μελανιασμένο».[19] Οι ήρωες του δράματος είναι πρόσωπα στερημένα από ευγενικές καταβολές τα οποία υπό την επήρεια των ενστίκτων τους εκφυλίζονται στην πρωτόγονη κατάσταση του κτήνους.[20] Η αποκτήνωση φτάνει σε τέτοιο σημείο, που στην κορύφωση του δράματος, την ώρα που ο Λουκάς έχει πάει στο ποτάμι να ρίξει τη μισοπεθαμένη Αννέτα, οι συγχωριανοί κάνουν πλιάτσικο στο σπίτι αυτών που πριν από λίγο ελεεινολογούσαν.[21]

Αν στην ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου η ηθογραφική τάση έχει κατά κύριο λόγο συνδεθεί είτε με την ευφρόσυνη πλαστογράφηση των εγχώριων ηθών είτε με την άκρατη, όσο και επιπόλαιη, αισθηματολογία με την οποία περιέβαλλαν το λαϊκό στοιχείο οι συγγραφείς του Δραματικού Ειδυλλίου, στο σκληρό αυτό αγροτικό δράμα δεν διακρίνεται η

19 Όπ.π., σ. 36.

20 Λίγα χρόνια αργότερα, θα δημοσιευθεί από τις σελίδες των *Παναθηναίων* το διήγημα του Αυγέρη *Το χωριό των σκλάβων*, όπου και σ' αυτήν την περίπτωση οι κάτοικοι ενός ανώνυμου, απομονωμένου ορεινού χωριού θα διαπράξουν ένα παρόμοιας φρίκης και αγριότητας έγκλημα. Αυτή τη φορά, όμως, η πράξη τους δεν έχει ηθικά, αλλά ταξικά ερείσματα, καθώς οι χωρικοί επαναστατούν ενάντια στη σκληρότητα των αφεντικών τους: «Τότες με τη σκληράδα που εκδικούνται οι δούλοι, τρύπησαν τα κορμιά τους με λόγχες· τους γύμνωσαν από τα ρούχα τους και τους κρέμασαν στα δέντρα […] άλλους έσυραν ζωντανούς στην πλατέα κ' εκεί έκοψαν τα κεφάλια τους και τα τσίτησαν σε σιδερένια σουβλιά, όρθια στην αράδα· ύστερα άναψαν μεγάλες φωτιές και χόρεψαν γύρω τους με παράφορη χαρά, σαν κανίβαλοι», Μάρκος Αυγέρης, «Το χωριό των σκλάβων», περ. *Παναθήναια* (15 Ιανουαρίου 1911), σ. 182-184.

21 «[…] μερικές γυναίκες σκύβουν από την πόρτα και περιεργάζονται το άδειο δωμάτιο. Μια από αυτές μπαίνει στο σπίτι και στο πλαϊνό δωμάτιο και βγαίνει σέρνοντας μια βελέντζα. Σε λίγο τη μιμούνται κι' άλλες γυναίκες που μπαίνουν και κλέβουν διάφορα πράγματα», όπ.π., σ. 64

παραμικρή δόση νοσταλγίας για την αγνή και ‘απλή’ αγροτική ζωή.[22] Αντίθετα, τα λαϊκά ήθη καταγγέλλονται, ενώ οι ήρωες του δράματος με τα βίαια ένστικτα ελάχιστη σχέση έχουν με τα εξευγενισμένα πρόσωπα των εικόνων του Νικόλαου Γύζη, ή με τους αισθηματολογικούς βοσκούς των δραμάτων του Σπυρίδωνα Περεσιάδη. Μακριά από ηθογραφικές παραποιήσεις και αισθηματολογικά φτιαξίδια ο νεαρός συγγραφέας κατάφερε να περιγράψει την αγροτική κοινωνία όχι μέσα από τον ιδεαλισμό του Δραματικού Ειδυλλίου αλλά μέσα από τον υλισμό του Ρεαλισμού παρουσιάζοντας την πραγματικότητα έτσι όπως πραγματικά είναι: «Δεν έχει βέβαια ούτε φιλοσοφήματα, ούτε ρητορικά πυροτεχνήματα», παρατηρούσε ο ΝικόλαοςΠοριώτης, εντούτοις συνέχιζε: «Οι χωρικοί ήρωές του […] μιλούν ελληνικά, φέρονται ανθρώπινα και παθαίνονται φυσικά. Ζουν αληθινήν ζωήν, σπαρακτικώς αληθινήν μάλιστα, τόσον ώστε ημείς οι θεαταί, οι συνηθισμένοι να ξεκαρδιζώμεθα εις τας σκηνάς της φρίκης των τραγωδιών, εμείναμεν βωβοί από πραγματικήν συγκίνησιν, όταν ελέγοντο και εγένετο πάνω εις τη σκηνή τα ωμότερα των πραγμάτων της ζωής».[23]

Ακολουθώντας το λογοτεχνικό παράδειγμα του Ανδρέα Καρκαβίτσα στον *Ζητιάνο,* όπου αποτυπώνεται η αθλιότητα της ελληνικής υπαίθρου, αλλά και του Αλέξανδρου Παπαδιαμάντη, ο οποίος στο «κοινωνικόν μυθιστόρημά» του, τη *Φόνισσα*, έχοντας ως φόντο ένα γραφικό νησιώτικο περιβάλλον κατάφερε να χειριστεί με έξοχο τρόπο τα «ζητήματα του εγκλήματος και της τιμωρίας, του ατόμου και της κοινωνίας, της ανθρώπινης και της θεϊκής τάξης», ο Αυγέρης προσέφερε μια ακόμα εκδοχή της ελληνικής υπαίθρου, η οποία δεν είναι συνώνυμη της αθωότητας και της ηθικότητας.[24] Θεατρικά, ωστόσο, το πρότυπό του

22 Για τη σχέση ηθογραφίας – ρεαλισμού, βλ. Θόδωρος Χατζηπανταζής, *Το Κωμειδύλλιο,* τμ. Β΄, Βιβλιοπωλείον της Εστίας, Αθήνα 2002, σ. 190-192.

23 Ποριώτης, «Θέατρα», όπ.π.

24 R. Beaton, *Εισαγωγή στη Νεοελληνική λογοτεχνία,* μετ. Ε. Ζούγρου - Μ. Σπανάκη, Νεφέλη, Αθήνα 1996, σ. 113. Βλ. επίσης, Επ. Μπαλούμης, *Ανδρέα Καρκαβίτσας ο ανατόμος της λαϊκής κοινότητας*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1999. Ο *Ζητιάνος* του Ανδρέα Καρκαβίτσα δημοσιεύτηκε το 1897 (βλ. Ανδρέας Καρκαβίτσας, *Θεσσαλικές εικόνες. Ο ζητιάνος*, Τυπογραφεί-

είναι ο πρόωρα χαμένος Γιάννης Καμπύσης και το έργο του *Κούρδοι*, που ανέβηκε επίσης από τη Νέα Σκηνή ακριβώς ένα χρόνο νωρίτερα –τον Σεπτέμβριο του 1903.[25] Το δραματουργικό άγγιγμα του πρόωρα χαμένου συγγραφέα είναι ευδιάκριτο σ' όλο το έργο του Αυγέρη. Και μόνο το όνομα της πρωταγωνίστριας, Αννέτα, δεν μπορεί παρά να ερμηνευτεί σαν φόρος τιμής προς τη συνονόματη πρωταγωνίστρια των *Κούρδων,* που ερωτεύεται και αυτή με τη σειρά της έναν πλούσιο, αστό σ' αυτήν την περίπτωση καθώς το δράμα εκτυλίσσεται σε λαϊκό περιβάλλον πόλης.[26] Ο Αυγέρης περπατά στον δρόμο που άνοιξε ο Καμπύσης επτά χρόνια νωρίτερα, καθώς και οι δύο έχοντας ως βάση μια φαινομενικά απλή ιστορία, θέτουν το «κοινό ενώπιον της αγριότητας και της υποκρισίας των ηθών, παροτρύνοντάς το να σκεφτεί πως οι ισχυροί εξουσιάζουν την τιμή, τη ζωή και τον θάνατο των αδυνάτων, πως οι άνδρες εξουσιάζουν τις γυναίκες».[27] Οι ομοιότητες των δύο δραμάτων έγιναν αμέσως εμφανείς και επικροτήθηκαν: «[το *Μπροστά στους ανθρώπους* δεν είναι παρά] οι *Κούρδοι* δραματικώτεροι, ελληνικώτεροι, ποιητικώτεροι», έγραφε ο Γρηγόριος Ξενόπουλος, αλλά και σκληρότε-

ον της *Εστίας*, Αθήνα 1897). Η *Φόνισσα* δημοσιεύτηκε για πρώτη φορά στο περιοδικό *Παναθήναια* σε συνέχειες από τον Ιανουάριο ως τον Ιούνιο του 1903. Βλ. Α. Παπαδιαμάντης, «*Η φόνισσα. Κοινωνικόν μυθιστόρημα*, έτ. Γ΄, τμ. 5 (15 Ιανουαρίου 1903), σ. 193-199, (31 Ιανουαρίου 1903), σ. 233-238, (15 Φεβρουαρίου 1903), σ. 266-275, (28 Φεβρουαρίου 1903), σ. 301-308, (15 Μαρτίου 1903), σ. 341-342), (31 Μαρτίου 1903), σ. 368-372, (15 Απριλίου 1903), σ. 405-408, (30 Απριλίου 1903), σ. 431-438, (15 Μαΐου 1903), σ. 470-472, (31 Μαΐου 1903), σ. 498-503, (1 Ιουνίου 1903), σ. 528-534.

25 Βλ. ενδεικτικά, «Πεταλούδες», εφημ. *Νέον Άστυ*, 26 Σεπτεμβρίου 1903, «Θέατρα», εφημ. *Εστία*, 26 Σεπτεμβρίου 1903, «Θεάματα», εφημ. *Ακρόπολις*, 26 Σεπτεμβρίου 1903.

26 Για τη σύγκριση των δύο έργων βλ. Νικηφόρος Παπανδρέου, *Ο Ίψεν στην Ελλάδα. Από την πρώτη γνωριμία στην καθιέρωση, 1890-1910*, Κέδρος, Αθήνα 1983, σ. 120.

27 Ελίζα-Άννα Δελβερούδη, «Θέατρο. Νέα Σκηνή», στο Χρήστος Χατζηιωσήφ (επιμ.), *Ιστορία της Ελλάδας του 20ού αιώνα*, τμ. Α2, Βιβλιόραμα, Αθήνα 1999, σ. 363.

ροι και βιαιότεροι θα συμπληρώναμε.[28] Ο νεόκοπος συγγραφέας έλκεται από την ωμότητα των περιγραφών που απαιτεί ο Νατουραλισμός, προκειμένου να δείξει την ιψενική σύγκρουση «του ελεύθερου ατόμου με μια κοινωνία καθυστερημένη, που την κυβερνούν οι προλήψεις και τα παλιά ταμπού».[29]

Εύκολα θα μπορούσε να συνάγει κανείς το συμπέρασμα ότι το πρωτόλειο δράμα του Αυγέρη είναι ένας θρίαμβος του ελληνικού Νατουραλισμού. Ωστόσο, μια προσεχτικότερη ανάγνωση του έργου αποκαλύπτει κάποιους δραματολογικούς μετεωρισμούς. Το τραγικό γεγονός που τόσο παραστατικά περιγράφεται δεν είναι το αποτέλεσμα μελέτης και ανάλυσης ενός φαινομένου της κοινωνικής παθογένειας, αλλά η αφήγηση μιας ιστορίας της οποίας ο ίδιος υπήρξε κάποτε αυτόπτης μάρτυρας. Σε μεταγενέστερη συνέντευξή του, αναφερόμενος στα παιδικά και εφηβικά του χρόνια στην Καρίτσα της Ηπείρου, θυμάται: «έζησα τον Μεσαίωνα· οι χωριανοί είχανε πιάσει επ' αυτοφώρω μια μοιχαλίδα την έδεσαν γυμνή ανάποδα στον γάιδαρο και την πετροβολούσαν, ώσπου την ξέκαναν την "πομπευμένη"».[30] Η εισαγωγή του αυτοβιογραφικού στοιχείου και ως εκ τούτου του υποκειμενισμού και συναισθηματισμού ακυρώνει την ψυχραιμία και τη νηφαλιότητα που απαιτούσαν οι σκαπανείς του κινήματος. Ο συγγραφέας δεν καταφέρνει να απεμπλακεί συναισθηματικά, καθώς κάποιες σκηνές, όπως αυτές του μαστιγώματος και της διαπόμπευσης, είναι έντονα φορτισμένες συγκινησιακά. Ο Αυγέρης, δεν απομακρύνεται μόνο από την ηθογραφία αλλά, τελικά, μετεωρίζεται μεταξύ του ρεαλιστικού ορθολογισμού και του ρομαντικού συναισθήματος.

Στο δράμα, άλλωστε, υπάρχουν αρκετά στοιχεία που παραπέμπουν στον Νεορομαντισμό του τέλους του 19ου και των αρχών του 20ού αιώνα και χρησιμοποιούνται ως αντίβαρο του αξιώματος της βιωματικής εμπειρίας του Ρεαλισμού-Νατουραλισμού. Το πλανώμενο συναίσθημα

28 Ξενόπουλος, «Το δεκαπενθήμερον», όπ.π, σ. 23.

29 Ευγενία Ζήκου, «Η ζωή και το έργο του Μάρκου Αυγέρη», στο Ευγενία Ζήκου (επιμ.), *Αφιέρωμα στον Μάρκο Αυγέρη*, Κέδρος, Αθήνα 1973, σ. 24.

30 Κ. Σταματίου, «Μάρκος Αυγέρης, ο "Δάσκαλος"», στο Ευγενία Ζήκου (επιμ.), *Αφιέρωμα στον Μάρκο Αυγέρη*, όπ.π., σ. 195.

του μοιραίου και της διαθλώμενης θλίψης είναι αυτό που κυριαρχεί σ' όλο το έργο: η αγωνία της Αννέτας, τα λόγια του γέρου γείτονα που γνωρίζει το αμαρτωλό μυστικό και αποφαίνεται με σιγουριά ότι: «Ούτε ο Θεός ούτε οι άνθρωποι δεν το συγχωρνάνε. […] δε γίνονται αυτά τα πράγματα ατιμώρητα»,[31] οι συνεχείς αναφορές στη «μανία» του ποταμιού,[32] προετοιμάζουν τον θεατή για την τελική καταστροφή, τον θάνατο. Έναν θάνατο που αρχικά είχε προαισθανθεί ο νεαρός αγιογράφος όταν το προηγούμενο βράδυ είχε δει στο όνειρό του ένα κοπάδι λύκων να απειλεί τον ίδιο και την αδερφή του[33] και επιβεβαιώνει το αλύχτισμα ενός μαύρου σκυλιού, «ενός παράξενου ζώου που έχει τα νεύρα του» σύμφωνα με τις σκηνικές οδηγίες, και το οποίο εισβάλλει στο σπίτι μαζί με το μαινόμενο πλήθος παρακολουθώντας με προσοχή τα όσα αποτρόπαια λαμβάνουν χώρα.[34] Ο εφιάλτης θα επαληθευτεί καθώς 'λύ-

31 Αυγέρης, *Θεατρικά*, όπ.π., σ. 27.

32 «Μπάρμπα-Μήτρης: Κάλλιο να πνιγόσουν, να σ' έπαιρνε το ποτάμι, πάρεξ γι' αυτό που έκανες», (όπ.π., σ. 26), «Λουκάς: Το ποτάμι ήταν σήμερα … απάνω στη μανία του […] κατέβαινε μ' ορμή και βούϊζε έτσι που σ' έπαιρνε φόβος. […] Και πολύ βαθύ και θολό· πλημμύρισε σήμερα και χύθηκε στα γύρω χωράφια και τα' πνιξε» (όπ.π., σ. 36-37).

33 Όπ.π., σ. 38-39.

34 Όπ.π., σ. 17 και 63. Σύμφωνα, μάλιστα, με τα όσα διηγείται ο Αυγέρης στον Σιδέρη, η φιγούρα του μαύρου σκυλιού ήταν ο καταλύτης στην απόφαση του Χρηστομάνου να ανεβάσει το έργο (βλ. Σιδέρης, «Τα ελληνικά έργα. Η παρουσία τους στη Νέα Σκηνή», όπ.π., σ. 21). Αξίζει να αναφερθεί ότι μερικά χρόνια αργότερα, ο Σωτήρης Σκίπης, ένας από τους πρώτους μύστες της Νέας Σκηνής αλλά και εκδότης του περιοδικού *Ακρίτας*, στο οποίο ο Αυγέρης δημοσίευε ποιήματα, είτε γιατί ήταν από τους «ολίγους» θεατές που είχαν παρακολουθήσει την παράσταση στο Δημοτικό Θέατρο Αθηνών, είτε γιατί είχε διαβάσει το χειρόγραφο του νεαρού συνεργάτη του, έγραψε ένα συμβολιστικό μονόπρακτο δράμα με τον εμβληματικό τίτλο *Το μαύρο σκυλί*. Στο δράμα του Σκίπη, όπως και του Αυγέρη, το πένθιμο αλύχτισμα του σκυλιού προμηνά τον θάνατο της μητέρας του πρωταγωνιστή (Σωτήρης Σκίπης, *Θέατρο και πρόζα: Το μαύρο σκυλί-Ο γυρισμός-Τ' αγαπημένα μέρη*, Imprimerie Peyriller, Le puy-en-velay 1910, σ. 10-40.) Για τα ποιήματα του Αυγέρη στο περιοδικό *Ακρίτας* (βλ. Μάρκος Αυγέρης, «Απ' τη γιορτή του κάμπου», περ. *Ακρίτας,* ετ. Α΄, τμ. 1, τχ. 9-10 (1-15

κοι' θα γίνουν οι συγχωριανοί και θα τους κατασπαράξουν. Μέσα στο συγχυσμένο νου του Λουκά το όνειρο συμπλέει με τη βίαιη πραγματικότητα. Τα φώτα κλείνουν τη στιγμή που ο πρωταγωνιστής του έργου σε κατάσταση απόλυτης παραφροσύνης εγκαταλείπει το λεηλατημένο σπίτι του ουρλιάζοντας: «Μας έφαγαν οι λύκοι! Σας λέω, ναι οι λύκοι!... Οι λύκοι!».[35]

Νατουραλισμός και Νεορομαντισμός. Βιωμένη πραγματικότητα και συναισθηματισμός. Αυτά είναι τα δίπολα μέσα στα οποία κινείται το έργο του Αυγέρη. Η εισαγωγή νεορομαντικών στοιχείων σ' ένα δράμα που ξεκινά ως έργο κοινωνικής διαμαρτυρίας, αν και ως ένα βαθμό φαίνεται παράδοξη, εν τέλει, δεν είναι τόσο ανεξήγητη, αν αναλογιστεί κανείς ότι στην Ελλάδα η πρόσληψη των δύο αντιθετικών μεταξύ τους κινημάτων, του Νατουραλισμού και του Νεορομαντισμού, γίνεται σχεδόν ταυτόχρονα.[36] Το πρωτόλειο δράμα του Μάρκου Αυγέρη, πέρα από οτιδήποτε άλλο, είναι σημαντικό γιατί γίνεται ένας από τους ιδανικότερους εκφραστές της ελληνικής θεατρικής αμηχανίας απέναντι στα

Ιουλίου 1904), σ. 249 και «Τραγούδι της νιότης», *Ακρίτας*, ετ. Β΄, τμ. 2, τχ. 24 (Αύγουστος 1905), σ. 220).

35 Αυγέρης, *Θεατρικά*, όπ.π., σ. 68. Γενικότερα, για την απουσία του Νατουραλισμού στη νεοελληνική δραματουργία βλ. Βάλτερ Πούχνερ, «Ο "ορθόδοξος" Νατουραλισμός στο νεοελληνικό θέατρο. Το ιστορικό μιας απουσίας», στο Ελένη Πολίτου – Μαρμαρινού, Βίκυ Πάτσιου, *Ο Νατουραλισμός στην Ελλάδα. Διαστάσεις – Μετασχηματισμοί – Όρια,* Μεταίχμιο, Αθήνα 2007, σ. 249-272.

36 «Το ακανθώδες ζήτημα του ελληνικού ρεαλισμού και Νατουραλισμού στο χώρο της δραματουργίας (ιδιαίτερα σε συνάρτηση με την πρόσληψη του «έργου με θέση» είναι κομβικό […]. Γιατί το πεδίο στην πρόσληψη της θεατρικής πρωτοπορίας γίνεται εντελώς περίπλοκο, όταν διαπιστώσει κανείς ότι, ταυτόχρονα με τη δεξίωση του Νατουραλισμού συντελέστηκε κι εκείνη του Νεορομαντισμού, που συνάντησε μάλιστα ευνοϊκότερη υποδοχή. Μπορεί όμως να μιλά κανείς για έναν ελληνικό Συμβολισμό τη στιγμή που δεν είχε αφομοιωθεί μια βασική ιστορική προϋπόθεση, όπως ο Νατουραλισμός;», Αντώνης Γλυτζουρής, «Πρωτοπορίες και νεοελληνικό θέατρο», στο Νικηφόρος Παπανδρέου – Έφη Βαφειάδη (επιμ.), *Ζητήματα Ιστορίας του Νεοελληνικού Θεάτρου. Μελέτες αφιερωμένες στον Δημήτρη Σπάθη*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2007, σ. 266.

Νατουραλιστικά ζητούμενα αλλά και της ταυτόχρονης δεξίωσης δύο αντιθετικών μεταξύ τους '-ισμών'.

Ο Μάρκος Αυγέρης ανήκει στη γενιά των νεωτεριστών συγγραφέων που με «σκαπανείς τον Καμπύση και τον Ξενόπουλο, και πνευματικούς ηγέτες τον Ψυχάρη και τον Παλαμά» στο γύρισμα του αιώνα θέλησαν να απαλλάξουν το ελληνικό θέατρο από τις συμβάσεις του ιστορικού δράματος και της ηθογραφίας του 19ου αιώνα, έχοντας ως γλωσσικό αρωγό τους τη δημοτική.[37] Ο Αυγέρης δεν έκρυψε ποτέ τις δημοτικιστικές του πεποιθήσεις: «Ήμουν φανατικά φιλελεύθερος [...], και σύμφωνα με το πνεύμα του δημοτικισμού στην εξόρμησή του, ο λαός με τη γλώσσα του και τις λαϊκές δημιουργίες του ήταν η μεγάλη σχολή για όλους μας. Ήμουν διαφωτισμένος και με πάθος δημοτικιστής από τα σχολικά μου χρόνια», εξομολογήθηκε σε συνέντευξή του.[38] Αυτός ίσως είναι ο λόγος που οι χωρικοί ήρωες του Αυγέρη (κατά παρέκκλιση των νατουραλιστικών κανόνων που ζητούν η φωτογραφική πιστότητα να επεκταθεί ακόμα και στη γλώσσα) μιλούν μια άψογη δημοτική χωρίς το παραμικρό ίχνος τοπικών ιδιωματισμών ή άλλων φωνολογικών ιδιαιτεροτήτων. Τα πρόσωπα του δράματος εκφράζουν τις σκέψεις, τους φόβους, τις επιθυμίες τους σε μια δημοτική που το πιθανότερο ήταν να τη συναντήσει κανείς σε κάποιο αθηναϊκό σαλόνι παρά σε ένα απομακρυσμένο ρωμαίικο χωριό σαν αυτό που περιγράφεται.

37 Αντώνης Γλυτζουρής, «Πρωτοπορίες και νεοελληνικό θέατρο», όπ.π., σ. 261. Ο Δημήτρης Σπάθης παρατηρούσε εύστοχα: «Η ρήξη με την προηγούμενη παραγωγή στο είδος του δράματος είναι καθολική. Ξεκινώντας από μιαν άλλη αντίληψη για τη σχέση ανάμεσα στο θεατρικό έργο και τη σύγχρονη ζωή, οι συγγραφείς στρέφονται σε θέματα και προβλήματα που αφορούν την ελληνική αστική κοινωνία, σε δραματικές καταστάσεις που αντανακλούν τις αντιθέσεις και τις ανησυχίες των ανθρώπων που τις βιώνουν εντατικότερα. Οι καταστάσεις αυτές ενσαρκώνονται σε πρόσωπα ζωντανά, που συμπεριφέρονται και εκφράζονται στην κλίμακα και στην γλώσσα της καθημερινής ζωής», βλ. Δημήτρης Σπάθης, «Το [νεοελληνικό] θέατρο», στην έκδοση: *Ελλάδα-Ιστορία-Πολιτισμός*, τ. 10β΄, Μαλλιάρης-Παιδεία, Θεσσαλονίκη 1983, σ. 29.

38 Ζήκου, «Η ζωή και το έργο του Μάρκου Αυγέρη», όπ.π., σ. 34.

Ο θίασος της Νέας Σκηνής αποτολμά να αφηγηθεί το δράμα μιας ακόμη κόρης έναν ακριβώς χρόνο μετά το ανέβασμα των σοσιαλιστικών αποχρώσεων *Κούρδων* του Γιάννη Καμπύση αλλά και της ιστορικής πια διένεξης του Χρηστομάνου με τον Παλαμά για τον τρόπο ανεβάσματος της *Τρισεύγενης*. Ξεφεύγει από τα όρια και τους στόχους της παρούσας εργασίας μια συζήτηση σχετικά με τους λόγους που ώθησαν τον ιδρυτή της Νέας Σκηνής να προτιμήσει την ιστορία της Αννέτας από αυτήν της Τρισεύγενης.[39] Θα μειώναμε τη δραματουργική αξία του έργου αν πιστεύαμε ότι η φιγούρα του μαύρου σκυλιού επηρέασε την τελική απόφαση του σκηνοθέτη ή ότι η απόρριψη ενός ακόμη νεοελληνικού έργου θα του στοίχιζε και τους λιγοστούς εναπομείναντες συμμάχους. Η συνειδητή επιλογή της δημοτικής γλώσσας,[40] αλλά κυρίως

39 Ο Χρηστομάνος, δικαιολογώντας την απόφασή του να μην ανεβάσει το έργο του Παλαμά, υποστήριξε ότι το λυρικό δράμα του ποιητή στερείτο πλοκής και δράσης, και βασικό γνώρισμά του ήταν οι ατέλειωτες κουβέντες στη βρύση, σε μια γλώσσα «δυσκολοπρόφερτη εις τους ηθοποιούς και δυσκολονόητη δια το πολύ κοινόν» (Κωνσταντίνος Χρηστομάνος, «Ολίγαι τελευταίαι λέξεις για την *Τρισεύγενη* του Παλαμά», εφ. *Εμπρός,* 23 Αυγούστου 1903). Για το θέμα της διαμάχης Χρηστομάνου-Παλαμά για το ανέβασμα της *Τρισεύγενης,* βλ. Βάνια Παπανικολάου, «Ιστορι(ογραφι)κά ζητήματα και θεατρολογικά διλήμματα με αφορμή τη διένεξη του Κωνσταντίνου Χρηστομάνου με τον Κωστή Παλαμά για το ανέβασμα της *Τρισεύγενης*», περ. *Σκηνή*, τχ. 4 (2012), σ. 1-15, Μανόλης Σειραγάκης, «Η συνέχεια της ρήξης. Η *Τρισεύγενη* του Κωστή Παλαμά στη «Νέα Σκηνή» του Κωνσταντίνου Χρηστομάνου», *Πρακτικά Ε΄ Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών (Θεσσαλονίκη, 2-5 Οκτωβρίου 2014): "Συνέχειες και ασυνέχειες στον ελληνικό κόσμο (1204-2014)",* τμ. Δ΄, Κων Δημάδης (επιμ.), Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών, Αθήνα 2015, σ. 73-90 (www.eens.org).

40 «Αν υπάρχει κάτι στο οποίο ο Χρηστομάνος υπήρξε συνεπής τα πέντε αυτά χρόνια ήταν η έννοια του να μεταγγίσει τους ρυθμούς και τα νοήματα των αρχαίων ποιητών στη λαλουμένη γλώσσα και να φέρει το ελληνικό κοινό σε επαφή με τα έργα των ευρωπαίων δραματουργών μέσω μιας γλώσσας οικείας που θα απέδιδε με τον καλύτερο δυνατό τρόπο τους κοινωνικούς προβληματισμούς των συγγραφέων […]. Παρόμοιο δρόμο θέλησε να ακολουθήσει και με την παράσταση των ελληνικών πρωτότυπων δραμάτων. Μπορεί να ανέβασε την *Κυρία Βεράντη* ή την *Νίκη του Λεωνίδα*, έργα

το συνταίριασμα νατουραλιστικών και νεορομαντικών στοιχείων ήταν κίνητρα, προφανώς, πιο ισχυρά από τα τυχόν δραματουργικά ολισθήματα, ώστε ο Χρηστομάνος να αποφασίσει το ανέβασμα ενός ακόμη δράματος σοσιαλιστικών αποχρώσεων.

Ο άγνωστος νεαρός έλεγε την αλήθεια στον σκηνοθέτη της Νέας Σκηνής. Το δράμα που του προσέφερε δεν ήταν «παλαιότροπο». Το *Μπροστά στους ανθρώπους* είναι ίσως από τα ελάχιστα νεοελληνικά έργα που θα μπορούσαν να συγκαταλεχθούν στο δραματολόγιο ενός Ελεύθερου Θεάτρου και ίσως θα μπορούσε να εκληφθεί ως μια ετεροχρονισμένη απάντηση του ιδρυτή της Νέας Σκηνής σε όλους αυτούς που το 1901 διαμαρτύρονταν ότι στην Ελλάδα των αρχών του 20ού αιώνα δεν μπορούσε να υπάρξει ένα ελληνικό Τεάτρ Λιμπρ, γιατί δεν υπήρχε εγχώρια παραγωγή που θα τροφοδοτούσε το ρεπερτόριό του.[41] Εμφανώς επηρεασμένος τόσο από τον Λέοντα Τολστόη αλλά και από τον Γιάννη Καμπύση, ο Μάρκος Αυγέρης ξεφεύγει από τις νόρμες και τους κανόνες της ηθογραφίας, αντιπροτείνοντας ένα αγροτικό δράμα που στέκεται κριτικά απέναντι σε ένα «άγριον έθιμον των χωριών μας» προσφέροντας μια πιστή απεικόνιση των ηθών της ελληνικής υπαίθρου με τους παντοδύναμους άρχοντες και το ανάλγητο, αμόρφωτο πλήθος.[42] Και παρά την όποια αμηχανία, αμφιταλάντευση, ή «διστακτικότητα», κατά την έκφραση του Γρηγόριου Ξενόπουλου, αυτό που τελικά μένει

γραμμένα σε μια συμβατική απλή καθαρεύουσα, παράλληλα όμως ανήγγειλε την *Τρισεύγενη* και ανέβασε έργα συνειδητών συνοδοιπόρων του δημοτικισμού, όπως του Γιάννη Καμπύση και του Μάρκου Αυγέρη», Βάνια Παπανικολάου, *Η συμβολή της Νέας Σκηνής στην εξέλιξη του νεοελληνικού θεάτρου,* Διδ. διατριβή, Πανεπιστήμιο Κρήτης, Ρέθυμνο 2012, σ. 206.

41 «Θα έχωμεν λοιπόν και Ελευθέραν Σκηνήν. Ο συγγραφεύς του *Ημερολογίου της Αυτοκράτειρας Ελισάβετ* είχε την ιδέαν της ιδρύσεως της σκηνής ταύτης. […] Αλλά λείπουν δύο πράγματα. Ηθοποιοί και έργα ε λ ε υ θ έ ρ α ς σκηνής» ([Ανυπόγραφο], «Εδώ και εκεί», εφημ. *Σκριπ*, 11 Μαρτίου 1901). Για το θέμα των αντιδράσεων που προκάλεσαν οι εξαγγελίες του Κωνσταντίνου Χρηστομάνου, βλ. Παπανικολάου, *Η συμβολή της Νέας Σκηνής στην εξέλιξη του νεοελληνικού θεάτρου,* όπ.π., σ. 66-73.

42 Ξενόπουλος, «Το Δεκαπενθήμερον», όπ.π, σ. 23.

είναι «η δύναμις των εικόνων» που νικά κάθε άλλη εντύπωση και για αυτόν και μόνον τον λόγο «εις το τέλος η νίκη είναι δική του».[43]

43 Όπ.π, σ. 24.

Κωνσταντίνα Γεωργιάδη

Το θεατρικό έργο της Γαλάτειας Καζαντζάκη και οι αναφορές της στην ιψενική δραματουργία

Η Γαλάτεια Καζαντζάκη εμφανίζεται στα ελληνικά γράμματα το 1906, κατά σύμπτωση χρονιά θανάτου του Νορβηγού συγγραφέα Ερρίκου Ίψεν ο οποίος σφράγισε με το πλούσιο έργο του το μοντέρνο ευρωπαϊκό θέατρο και το σύγχρονο αστικό δράμα, καθορίζοντας με αποφασιστικό τρόπο τον ρου του σύγχρονου ρεαλιστικού θεάτρου και βάζοντας την ταφόπλακα στα όποια απομεινάρια του ήδη 'τεθνηκότος' ευρωπαϊκού ρομαντισμού.[1] Στο ελληνικό θέατρο ο κατ' ουσία 'εκλιπών' ρομαντισμός αναγεννιέται για λίγο το 1893, όταν στο πλαίσιο του εγχώριου

1 Για τον Ίψεν βλ. ενδεικτικά Kirsten Shepherd-Barr, "The Concept of Early Modernist Theatre in Theory and Practice" στο: *Ibsen and Early Modernist theatre, 1890-1900*, Greenwood Press, Westport, Connecticut, London 1997, σ. 147-175. David Thomas, *Henrik Ibsen*, Macmillan, London 1983. J. L. Styan, *Modern Drama in Theory and Practice*, Vol. 1: *Realism and Naturalism*, Cambridge University Press, Cambridge 1981, σ. 17-30. Sigurd Höst, "Ibsen et le réalisme", στο: *Henrik Ibsen*, Stock, Paris 1924. Richard Gilman, "Ibsen and the Making of Modern Drama", στο: Harold Bloom (ed.), *Henrik Ibsen*, Chelsea House Publishers, Philadelphia 1999, σ. 87-113. Toril Moi, "Ibsen and the Ideology of Modernism" και "Rethinking Literary History. Idealism, Realism, and the Birth of Modernism" στο: [συγγραφέας] *Henrik Ibsen and the Birth of Modernism,* Oxford University Press, Oxford 2006. Γιώργος Π. Πεφάνης, «Η λειτουργία του μιμητικού και του διηγητικού χώρου στο κοινωνικό δράμα του Ibsen», στον τόμο μελετών του ίδιου *Κείμενα και Νοήματα. Μελέτες και άρθρα για το θέατρο*, Εκδόσεις Σοκόλη, Αθήνα 2005, σ. 53-61. Τέλος, την 'κλασική' δραματουργική μελέτη του Τζωρτζ Μπέρναρντ Σω στα έργα του Ίψεν, *Η πεμπτουσία του Ιψενισμού*, μετ. Γ. Χριστογιάννης, Εκδόσεις Δωδώνη, Αθήνα 1993.

βεντετισμού παίζεται η *Φαύστα* του Δημήτριου Βερναρδάκη.[2] Όμως η εποχή του κινήματος στην ελληνική του εκδοχή έχει ουσιαστικά παρέλθει και μια νέα περίοδος εκσυγχρονισμού ξεκινά με την πρώτη παράσταση των *Βρικολάκων* του Ίψεν στο ελληνικό θέατρο, μόλις έναν χρόνο μετά, το 1894.[3] Η ήττα του 1897 θα χτυπήσει καίρια τα όποια υπολείμματα ιδεαλιστικού ρομαντισμού και η Επανάσταση στο Γουδή

2 Θόδωρος Χατζηπανταζής, *Το Κωμειδύλλιο*, τ. Α΄, Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», Αθήνα 2002, σ. 140-151. Ελίζα-Άννα Δελβερούδη, «Βεντετισμός ή “έργα με θέση”: η ανανέωση του δραματολογίου στην Αθήνα κατά την τελευταία δεκαετία του 19ου αι.», στον τόμο: *Ζητήματα ιστορίας των νεοελληνικών γραμμάτων. Αφιέρωμα στον Κ.Θ. Δημαρά*, Παρατηρητής, Θεσσαλονίκη 1994, σ. 219-220.

3 Antonis Glytzouris, “Henrik Ibsen, the Quest for Realism and the Rise of Greek Theatrical Modernism”, περ. *Ibsen Studies*, vol. XII, no. 1 (2012), σ. 4-26. Νικηφόρος Παπανδρέου, *Ο Ίψεν στην Ελλάδα. Από την πρώτη γνωριμία στην καθιέρωση, 1890-1910*, Κέδρος, Αθήνα 1983, σ. 22-33. Θόδωρος Χατζηπανταζής, «Το θεατρικό 1894 στο σταυροδρόμι του χτες και του αύριο», *«Εν έτει…» 1936, 1894, 1940*, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικών Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, Σχολή Μωραΐτη, Αθήνα 2009, σ. 111-144. Του ίδιου, *Από του Νείλου μέχρι του Δουνάβεως. Το χρονικό της ανάπτυξης του ελληνικού επαγγελματικού θεάτρου στο ευρύτερο πλαίσιο της Ανατολικής Μεσογείου, από την ίδρυση του ανεξάρτητου κράτους ώς τη Μικρασιατική Καταστροφή*, τ. Β1: *Σημαιοφόροι ιεραπόστολοι του εθνισμού… 1876-1897*, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2012, σ. 105-106. Δελβερούδη, «Βεντετισμός ή “έργα με θέση”…», όπ.π., σ. 221. Γιάννης Μόσχος, *Ο Ερρίκος Ίψεν στην ελληνική σκηνή. Από την πρώτη παράσταση ως το τέλος του 20ού αιώνα (1894-2000)*, τ. Α΄ & Β΄, διδακτορική διατριβή, Τμήμα Θεάτρου, Σχολή Καλών Τεχνών, Α.Π.Θ., Θεσσαλονίκη 2012. Βάλτερ Πούχνερ, «Ο ‘ορθόδοξος’ νατουραλισμός στο νεοελληνικό θέατρο: Το ιστορικό μιας απουσίας», στο: Ελένη Πολίτου-Μαρμαρινού - Βίκυ Πάτσιου (επιμ.), *Ο Νατουραλισμός στην Ελλάδα. Διαστάσεις – Μετασχηματισμοί – Όρια*, Μεταίχμιο, Αθήνα 2008, σ. 249-272. Του ίδιου, «Οι βόρειες λογοτεχνίες και το νεοελληνικό θέατρο. Ιστορικό διάγραμμα και ερευνητικοί προβληματισμοί», στο *Κείμενα και αντικείμενα. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα 1997, σ. 311-354. Αθανάσιος Μπλέσιος, «Ο Ίψεν στην Ελλάδα: Προβληματισμοί πάνω στην αποδοχή του Ίψεν στην Ελλάδα και στη σχέση των ιψενικών δραμάτων με την ελληνική δραματουργία του τέλους του 19ου και των πρώτων δεκα-

το 1909 θα φέρει την ελληνική κοινωνία ακόμα πιο κοντά στην ανάδυση του (μικρο)αστικού της προσώπου, λίγο πριν το ξέσπασμα των Βαλκανικών και του Πρώτου Παγκόσμιου Πολέμου. [4]

Η Γαλάτεια Καζαντζάκη, γεννημένη το 1881 στο Ηράκλειο της Κρήτης, πρωτότοκος κόρη του λόγιου τυπογράφου Στυλιανού Αλεξίου, μεγάλωσε στο ευρύτερο πλαίσιο της -κατά κύριο λόγο- αγροτικής Κρητικής κοινωνίας των τελευταίων δεκαετιών του 19ου αιώνα, αλλά σε ένα στενότερο οικογενειακό περιβάλλον πνευματικών αναζητήσεων και ενδιαφερόντων, με πρόσβαση στη λογοτεχνία και τη γνώση.[5] Από

ετιών του 20ού αιώνα», περ. *Θέματα Λογοτεχνίας* 9 (Ιούλιος-Οκτώβριος 1998), σ. 144-154.

4 Αθανάσιος Βερέμης, «Το στρατιωτικό κίνημα του 1909», *Ιστορία του ελληνικού έθνους. Νεώτερος ελληνισμός από 1881 ως 1913*, τ. ΙΔ΄, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα, σ. 266. Νίκος Ποταμιάνος, *Οι Νοικοκυραίοι. Μαγαζάτορες και βιοτέχνες στην Αθήνα 1880-1925*, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2015, σ. 1-32.

5 Αντώνης Γλυτζουρής, *Πόθοι αετού και φτερά πεταλούδας. Το πρώιμο θεατρικό έργο του Νίκου Καζαντζάκη και οι ευρωπαϊκές πρωτοπορίες της εποχής του. Συμβολή στη μελέτη της Παρακμής στη νεοελληνική δραματουργία των αρχών του εικοστού αιώνα*, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2009, σ. 144-145. Αγγέλα Καστρινάκη, «"Με κομμένα τα μαλλιά". Η Γαλάτεια Καζαντζάκη και η γυναικεία χειραφέτηση», *Θέματα λογοτεχνίας* 9 (Ιούλιος-Οκτώβριος 1998), σ. 134. Για την Γαλάτεια Καζαντζάκη μπορεί κανείς να συμβουλευτεί τον πλούσιο βιβλιογραφικό κατάλογο της Αγγέλας Καστρινάκη και της Ειρήνης Γεργατσούλη, *Γαλάτεια Καζαντζάκη: Εργογραφία και βιβλιογραφία*, Ρέθυμνο 2012, διαθέσιμο στην ιστοσελίδα της Ανέμης του Πανεπιστημίου Κρήτης: http://anemi.lib.uoc.gr/php/pdf_pager.php?rec=/metadata/9/c/a/metadata-1354269133-705627-21135.tkl&do=377037_w.pdf&lang=el&pageno=1&pagestart=1&width=595&height=842&maxpage=82. Για εργοβιογραφικές πληροφορίες της συγγραφέα και για τη διαλεκτική σχέση ανάμεσα στη ζωή και το έργο της, βλ. τα κείμενα της Καστρινάκη «Γαλάτεια Καζαντζάκη», στον τόμο *Η παλαιότερη πεζογραφία μας. Από τις αρχές της ως τον πρώτο παγκόσμιο πόλεμο*, τ. Ι΄, 1900-1914, Σοκόλης, Αθήνα 1997, σ. 422-446 και συμπληρωματικά το πρόσφατο άρθρο της ίδιας, «Πινελιές για ένα πορτρέτο της Γαλάτειας», περ. *Παλίμψηστον* 32 (Φθινόπωρο 2015), σ. 27-37. Επιπλέον της ίδιας, «Γαλάτεια Καζαντζάκη-Karin Michaëlis: Η πολιτικοποίηση του πόνου»,

τα πρώτα χρόνια της ενηλικίωσής της, η ζωή και η καλλιτεχνική της διαδρομή καθορίστηκαν σε σημαντικό βαθμό από την ανάπτυξη και την πορεία που είχε η σχέση της με τον Νίκο Καζαντζάκη.[6] Χαρακτηριστικό του έργου της είναι ο συνεχής αναπτυσσόμενος διάλογος με το έργο του Καζαντζάκη, ειδικά κατά τα πρώτα χρόνια της γνωριμίας τους.[7] Στο πλαίσιο της γοητείας που θα της ασκήσει το ρεύμα του Αισθητισμού και, ταυτόχρονα σχεδόν, το ρεαλιστικό έργο του Ίψεν[8] η Γα-

στον τόμο *Κρήτη και Ευρώπη: Συγκρίσεις, συγκλίσεις και αποκλίσεις στη λογοτεχνία*, Πρακτικά Α΄ Διεθνούς Επιστημονικού Συνεδρίου, επιμ. Κωστής Ψυχογιός, Μουσείο Νίκου Καζαντζάκη, Βαρβάροι Κρήτης 2001, σ. 317-328· τέλος, το κεφάλαιο «Το φως και το σκοτάδι στο χωριό. Φωτοσκιάσεις στο έργο της Γαλάτειας Καζαντζάκη», στο βιβλίο *Η φωνή του γενέθλιου τόπου, μελέτες για την ελληνική πεζογραφία του 20ού αιώνα*, Πόλις, Αθήνα 1997, σ. 93-120. Ακόμα, Κέλη Δασκαλά, «Επίμετρο» στο: Γαλάτεια Καζαντζάκη, *Η άρρωστη πολιτεία*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2010, σ. 109-110. Για την παράλληλη σχέση της ζωής με το έργο της Γαλάτειας, κυρίως όσον αφορά το θέατρο, βλ. τη μονογραφία της Βαρβάρας Γεωργοπούλου, *Γυναικείες διαδρομές. Η Γαλάτεια Καζαντζάκη και το θέατρο*, Αιγόκερως, Αθήνα 2011, που αποτελεί και τη μοναδική μελέτη γύρω από το συνολικό θεατρικό έργο της συγγραφέα. Για μια ‘εκ του σύνεγγυς’ ανάγνωση της βιογραφίας της Γαλάτειας, μπορεί κανείς να ανατρέξει στα: Γαλάτεια Καζαντζάκη, *Άνθρωποι και Υπεράνθρωποι*. Μυθιστόρημα, Πυξίδα, Αθήνα 1957 (και Καστανιώτης, Αθήνα 2007)· Έλλη Αλεξίου, Άπαντα, τ. 12: *Για να γίνει μεγάλος. Βιογραφία του Νίκου Καζαντζάκη*, Καστανιώτης, Αθήνα, χ.χ. (όγδοη έκδοση). Νίκος Καζαντζάκης, *Επιστολές προς Γαλάτεια*, Εισαγωγή-σχόλια Έλλης Αλεξίου, πρόλογος Γιάννη Γουδέλη, Δίφρος, Αθήνα 1993. Τέλος, Ελένη Ν. Καζαντζάκη, *Νίκος Καζαντζάκης ο ασυμβίβαστος*, Εκδόσεις Καζαντζάκη, Αθήνα 1998 (Γ΄ έκδοση), σ. 61-65.

6 Η γνωριμία της με τον Καζαντζάκη χρονολογείται το 1901, βλ. Καστρινάκη, «Γαλάτεια Καζαντζάκη», όπ.π., σ. 422, 424. Μπορεί κανείς να διακρίνει τις ιδιαιτερότητες και τα χαρακτηριστικά αυτής της σχέσης στο *Άνθρωποι και Υπεράνθρωποι* της Γαλάτειας, όπ.π., αλλά και στο βιογραφικό κείμενο της αδελφής της, *Για να γίνει μεγάλος,* όπ.π.

7 Γεωργοπούλου, *Γυναικείες διαδρομές*, όπ.π., σ. 36-37. Κυριακή Πετράκου, *Ο Καζαντζάκης και το θέατρο*, Εκδόσεις Μίλητος, Αθήνα 2005, σ. 112.

8 Όπως αναφέρει ο Damian Grant, «σίγουρα ο ρεαλισμός έπρεπε να βρει κάπου τη θέση του: έτσι, παράδοξα, βρέθηκε μια μέρα δεσμευμένος με τον

λάτεια θα θεωρήσει μάλλον από νωρίς ότι η ζωή πρέπει να ταυτίζεται με την τέχνη. Σε αυτό το ιδεολογικό πλαίσιο θα εφαρμόσει έμπρακτα το σπάσιμο των κοινωνικών συμβάσεων της πατριαρχικής κοινωνίας, φεύγοντας σε αρκετά νεαρή ηλικία από το σπίτι της για να συμβιώσει για ένα διάστημα ως εκτός γάμου σύντροφος του Νίκου Καζαντζάκη στην Αθήνα.[9] Για να διαπιστώσει ίσως αργότερα στη ζωή της ότι η «ομοιαλήθεια», το ιδανικό του ρεύματος του ρεαλισμού, η ταύτιση της τέχνης με την αλήθεια, αποτελούν το αντικείμενο της ίδιας της τέχνης και όχι απαραίτητα την αλήθεια της.[10] Αν και έχει δηλώσει αρκετές φο-

ιδεαλισμό», βλ. D. Grant, *Ρεαλισμός*, μετ. Ιουλιέττα Ράλλη-Καίτη Χατζηδήμου, Ερμής, Αθήνα 1988, σ. 70. Ακόμα, το κεφάλαιο "Realism, Pure and Romantic" στο: Donald Fanger, *Dostoevsky and Romantic Realism. A Study of Dostoevsky in Relation to Balzac, Dickens, and Gogol,* Phoenix Books, The University of Chicago Press, Chicago and London 1974, σ. 3-27. Επίσης Γεωργοπούλου, *Γυναικείες διαδρομές*, όπ.π., σ. 10-11 και 37-39.

9 Η Γαλάτεια φεύγει με τον Καζαντζάκη για την Αθήνα το 1910. Εκεί συμβιώνουν ελεύθερα για ένα περίπου χρόνο και ύστερα παντρεύονται στο Ηράκλειο, Καστρινάκη, «Γαλάτεια Καζαντζάκη», όπ.π., σ. 422. Για τις «περιπέτειες» αυτής της σχέσης και την κατάληξη σε γάμο, βλ. Γαλάτεια Καζαντζάκη, *Άνθρωποι και Υπεράνθρωποι*, 2007, όπ.π., σ. 72 κ.ε., Έλλη Αλεξίου, *Για να γίνει μεγάλος*, όπ.π., σ. 28-51. Η αδελφή της Έλλη κάνει λόγο για μια σχεδόν «καταναγκαστική» σχέση, όπ.π., σ. 33-34. Μα και το αυτοβιογραφικό κείμενο της Γαλάτειας (*Άνθρωποι και Υπεράνθρωποι*) δεν απέχει από αυτήν την εντύπωση. Μπαίνει κανείς στον πειρασμό να αναρωτηθεί κατά πόσο η γνωστή φράση του Καζαντζάκη «Την Γαλάτειαν και μίαν καλύβην…» ως απόκριση στην ερώτηση «Τι επιθυμείτε;» ενός μαθητικού λευκώματος, είχε όντως ως στόχο το πρόσωπο της Γαλάτειας Αλεξίου, ή αν επρόκειτο απλώς για την αρχή μιας σχέσης στηριγμένης πάνω σε μια παρεξήγηση… Για τη διττή σημασία της φράσης βλ. Γλυτζουρής, *Πόθοι αετού και φτερά πεταλούδας*, όπ.π., σ. 405, υποσημ. 16. Επίσης, Βαρβάρα Γεωργοπούλου-Κυριακή Πετράκου, «*Πειό ευγενικός*. Το πρώτο θεατρικό έργο της Γαλάτειας Καζαντζάκη», περ. *Παράβασις* 4 (2002), σ. 222.

10 Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει η Καστρινάκη, «η Γαλάτεια, στη ζωή της, υπερβαίνει τον αστικό καθωσπρεπισμό προς την κατεύθυνση μιας μποέμικης ανταρσίας» («"Με κομμένα τα μαλλιά". Η Γαλάτεια Καζαντζάκη και η γυναικεία χειραφέτηση», όπ.π., σ. 134). Για το κίνημα του Ρεαλισμού βλ. Grant, *Ρεαλισμός*, όπ.π. Επίσης, Oscar Brockett, *Modern Theatre: Realism*

ρές ότι αγαπημένος της συγγραφέας είναι ο Τσέχωφ και οι χαρακτήρες του, στο θεατρικό της έργο φαίνονται περισσότερο οι πνευματικές της οφειλές στον Ίψεν, κυρίως λόγω της πρόθεσης του τελευταίου να αναμορφώσει τον κόσμο και την κοινωνία, κάτι που προφανώς αποτελούσε στόχο, από ένα σημείο και μετά, και της ίδιας της Γαλάτειας.[11] Στο ελληνικό 'ρεαλιστικό' αστικό δράμα των δύο πρώτων δεκαετιών του εικοστού αιώνα, η θεματογραφία που θα κυριαρχήσει θα είναι αυτή που έχουν δρομολογήσει τα δραματικά έργα του Ίψεν: ο συμβατικός γάμος, η κοινωνική υποκρισία, η πνιγηρή ατμόσφαιρα του οικογενειακού περιβάλλοντος, η καταπίεση της γυναίκας και η χειραφέτησή της, η ανατροπή των κοινωνικών συμβάσεων, η αμφισβήτηση της κατεστη-

and Naturalism to the Present, Allyn and Bacon, Boston 1982, σ. 5-24. Και Nancy Ann Kindelan, *Shadows of Realism: Dramaturgy and the Theories and Practices of Modernism*, Preager, Westport, Conn. 1996, σ. 12-20.

11 Γεωργοπούλου, *Γυναικείες διαδρομές*, όπ.π., σ. 33. Καστρινάκη, «Γαλάτεια Καζαντζάκη», όπ.π., σ. 429-433. Όπως μας πληροφορεί η ίδια η Γαλάτεια στη διάλεξή της προς τους μαθητές της δραματικής σχολής του Ωδείου Αθηνών, με τον τίτλο *Γύρω από το θέατρο*, είχε δει τους *Βρικόλακες* του Ίψεν στη Γερμανία και εντυπωσιάστηκε από τη διαφορετική προσέγγιση του ρόλου του Οσβάλδου από τον γερμανό ηθοποιό, που σαφώς υπερτερούσε σε σχέση με εκείνη του Θωμά Οικονόμου. Στο ίδιο κείμενο θα διαπιστώσει κανείς την επίδραση του θεάτρου του Κωνσταντίνου Χρηστομάνου πάνω της, καθώς ο τελευταίος φαίνεται να υπήρξε μια από τις πρώτες σημαντικές θεατρικές επιρροές στην προσωπική της καλλιτεχνική διαμόρφωση: «Είναι καιρός […] να θυμηθούμε τον Κωνσταντίνο Χρηστομάνο που προ είκοσι ετών είχε δημιουργήση τη νέα Σκηνή μπάζοντας τον πολιτισμό και την αναγέννησε[sic] στο ημιβάρβαρο τόπο μας με αριστουργήματα του παγκοσμίου θεάτρου. Προ είκοσι ετών το ελληνικό κοινό που σήμερα συνωστίζεται στις επιθεωρήσεις και τις κουτές comedies παρακολουθούσε,[…], με θρησκευτική προσήλωση τον Ίψεν, τον Χάουπτμαν, τον Στρίντμπερ, τον Τολστόη, τον Γκόρκυ», Γαλάτεια Καζαντζάκη, *Γύρω από το θέατρο*. Διάλεξις γενομένη εις την αίθουσαν του Ωδείου Αθηνών, Τυπογραφικά καταστήματα "Ακροπόλεως", Αθήναι 1925, σ. 14-15 και 16 αντίστοιχα.

μένης, δήθεν ηθικής, συμπεριφοράς.[12] Και αυτό το νέο δράμα έχει βρει τον πιο κατάλληλο εκφραστή, στη γλώσσα της αλήθειας του δημοτικισμού, στο κίνημα στο οποίο εντάσσονται οι περισσότεροι από τους συγγραφείς που εκπροσωπούν το αστικό δράμα της εποχής, σε συνδυασμό με τις πρωτοεμφανιζόμενες ιδέες του σοσιαλιστικού κινήματος που θα έρθουν επίσημα στο φως με το πόνημα του Γεώργιου Σκληρού, *Το κοινωνικόν μας ζήτημα,* το 1907.[13]

Ένα χρόνο μετά, δηλαδή το 1908, η Γαλάτεια Καζαντζάκη θα υποβάλλει στον Παντελίδειο πανεπιστημιακό δραματικό διαγωνισμό το πρώτο θεατρικό της έργο, με τίτλο *Πειό ευγενικός*, αν όχι για να ανατρέψει τις τρέχουσες κοινωνικές συμβάσεις, τουλάχιστον για να δημιουργήσει νέες.[14] Το έργο της αφορά την ανέμελη ζωή ενός παντρεμένου ζευγαριού, την οποία έρχεται να διαταράξει ο ερχομός του παλιού έρωτα της συζύγου, της Ρίτας, η οποία στο τέλος του δράματος, με τη σύμφωνη γνώμη του άντρα της, θα εγκαταλείψει τον από σύμβαση καμωμένο γάμο της για να βρει την ευτυχία στο πρόσωπο του αγαπημένου

12 Γεωργοπούλου, *Γυναικείες διαδρομές*, όπ.π., σ. 11-12. Επίσης, Βαρβάρα Γεωργοπούλου-Κυριακή Πετράκου, «*Πειό ευγενικός*. Το πρώτο θεατρικό έργο της Γαλάτειας Καζαντζάκη», όπ.π., σ. 221-227.

13 Αντώνης Γλυτζουρής, «Ο Δ. Π. Ταγκόπουλος και το πρόβλημα του ρεαλισμού στη νεοελληνική δραματουργία των αρχών του 20ού αιώνα», περ. *Τα Ιστορικά*, τ. 18, τχ. 35 (Δεκέμβριος 2001), σ. 335-370. Βλ. ακόμα του ίδιου, «Δημοτικισμός και Θεατρική πρωτοπορία. "Το θέατρον των μαλλιαρών" (1907) και ο Θωμάς Οικονόμου», στο: Αντώνης Γλυτζουρής, Κωνσταντίνα Γεωργιάδη (επιμ.), *Παράδοση και εκσυγχρονισμός στο νεοελληνικό θέατρο. Από τις απαρχές ως τη Μεταπολεμική εποχή. Πρακτικά του Γ' Πανελλήνιου Θεατρολογικού Συνεδρίου*, ΠΕΚ, Ηράκλειο 2010, σ. 211-221. Τέλος, την εισαγωγή της Ρένας Σταυρίδη-Πατρικίου (επιμ.), στο *Δημοτικισμός και κοινωνικό πρόβλημα*, Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», Αθήνα 2000, σ. ε΄-λα΄.

14 Γεωργοπούλου, *Γυναικείες διαδρομές…,* όπ.π., σ. 36-37. Γεωργοπούλου-Πετράκου, «*Πειό ευγενικός*. Το πρώτο θεατρικό έργο της Γαλάτειας Καζαντζάκη», όπ.π., σ. 221, 226-228. Επίσης, Κυριακή Πετράκου, *Οι θεατρικοί διαγωνισμοί (1870-1925)*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1999, σ. 257. Όπως αναφέρει η Καστρινάκη, στα γραπτά της Γαλάτειας, «προβάλλει ένας πιο συντηρητικός εαυτός από τον εαυτό της πραγματικής ζωής: ή αλλιώς, η *γραφή* προδίδει τη ζωή», «"Με κομμένα τα μαλλιά"…», όπ.π., σ. 134.

της Λώρη.[15] Σαν πρώτο στοιχείο μπορεί να παρατηρήσει κανείς την δημιουργία του ιψενικού τριγώνου, το οποίο η Γαλάτεια θα εξελίξει στο επόμενο έργο της, ακόμα πιο κοντά στα πρότυπα της *Έντας Γκάμπλερ*.[16] Η κεντρική ηρωίδα της πάντως, ταλαντευόμενη ανάμεσα στο μοτίβο των ρόδων και των κόκκινων παπαρούνων του αισθητισμού, δεν θα παραλείψει να αντιγράψει από τη Νόρα του Ίψεν τα νάζια και σκέρτσα του μικρού παιδιού, που ζητά επίμονα τις καραμέλες του, όπως η Νόρα τα ζαχαρωτά της.[17] Η Ρίτα, όπως και η Νόρα, έχουν εργαστεί για ένα

15 Το έργο δημοσιεύουν για πρώτη φορά το 2002 η Βαρβάρα Γεωργοπούλου και η Κυριακή Πετράκου: «*Πειό ευγενικός*. Το πρώτο θεατρικό έργο της Γαλάτειας Καζαντζάκη», όπ.π., σ. 228-251.

16 Joan Templeton, *Ibsen's Women*, Cambridge University Press, United Kingdom, 2001, σ. 29-39. Επίσης, Nicholas Pagan, "Ibsen, Beckett and Shepard: the Power of Triangles", περ. *Tiyatro Araştirmalari Dergisi* 23 (2007), σ. 35-52. Γεωργοπούλου, *Γυναικείες διαδρομές*, όπ.π., σ. 36. Γεωργοπούλου-Πετράκου, «*Πειό ευγενικός…*», όπ.π., σ. 223. Η *Έντα Γκάμπλερ* πρωτοπαίχτηκε στην Ελλάδα από την Ελεονώρα Ντούζε το 1899, στη διάρκεια περιοδείας της μεγάλης ιταλίδας ηθοποιού. Το 1903 ανεβάστηκε από τη Νέα Σκηνή του Κωνσταντίνου Χρηστομάνου. Βλ. Γιάννης Μόσχος, *Ο Ερρίκος Ίψεν στην ελληνική σκηνή*, όπ.π., σ. 41-42 και 50-51. Βασιλική Παπανικολάου, *Η συμβολή της Νέας Σκηνής στην εξέλιξη του νεοελληνικού θεάτρου*, Διδακτορική Διατριβή, Τμήμα Φιλολογίας, Πανεπιστήμιο Κρήτης, 2011, σ. 300.

17 Ρίτα (στον Μίμη): «Και κάθε βράδυ, σαν βρισκόμαστε μόνοι και μ' έπαιρνες στα γόνατά σου σα μικρούλι παιδάκι και με χάιδευες, κ' εγώ έψαχνα στις τσέπες σου για ναύρω τις καραμέλες μου…», «Γεωργοπούλου-Πετράκου, «*Πειό ευγενικός…*», Πρ. Α΄, σκ. 1 (σ. 231). Και: Ρίτα (στο Νονό): «Τι ώμορφα κουτάκια! Μήπως έχουν καραμέλες; […] Κι' εδώ τι έχει; (ανοίγει ένα κουτί) Fruits glaceés! Μ' αλήθεια όλα είνε δικά μου;», Πρ. Γ΄, σκ. 2 (σ. 248). Τα κόκκινα ρόδα και οι παπαρούνες διατρέχουν το σύνολο του έργου, υπενθυμίζοντάς μας διαρκώς το πρώιμο αγκίστρωμα της Γαλάτειας στο σύγχρονο ρεύμα του Αισθητισμού. Βλ. χαρακτηριστικά το μοτίβο αυτό σχεδόν από σκηνή σε σκηνή και από πράξη σε πράξη, από τα ρόδα στα βάζα και τις παπαρούνες στα μαλλιά της Ρίτας, μέχρι τη χαρακτηριστική κόκκινη ρόμπα της πρωταγωνίστριας στην τελευταία πράξη και στον κατακόκκινο ήλιο που δύει: σ. 228, 232, 237, 243, 246, 247. Όπως μας πληροφορούν η Γεωργοπούλου και η Πετράκου, το ίδιο το χειρόγραφο του

διάστημα απολαμβάνοντας την αντρική ανεξαρτησία.[18] Στο Νονό, ένα αόριστο και ασαφές πρόσωπο του έργου που εδώ κινείται στα όρια της πατρικής φιγούρας και δεν έχει καν ονοματεπώνυμο, και σε ένα ακόμα φιλικό πρόσωπο του παντρεμένου ζευγαριού, τη Μαίρη, θα κατανεμηθούν -στις άτεχνες μορφές τους- τα χαρακτηριστικά του ετοιμοθάνατου γιατρού Ρανκ του *Κουκλόσπιτου*.[19] Η αναγγελία θανάτου της Μαίρης μέσω ενός τηλεγραφήματος στο σπίτι του ζευγαριού θα

έργου, όπως υποβλήθηκε στον Παντελίδειο διαγωνισμό, ήταν γραμμένο με κόκκινη μελάνη, Γεωργοπούλου-Πετράκου, «*Πειό ευγενικός…*», όπ.π., σ. 228. Αν λάβουμε υπόψη μας τον συμβολισμό των χρωμάτων, το κόκκινο είναι το χρώμα του έρωτα και του πάθους, της ζωτικότητας, της δύναμης και της ορμής. Σε συνδυασμό με το αναγνωριστικό μότο της Γαλάτειας στο χειρόγραφο που υπέβαλε στον Παντελίδειο διαγωνισμό, «Ελπίς, τροφός ψυχών» και τη νεανική ορμητικότητα με την οποία η νεαρή συγγραφέας σπάει τις ατομικές κοινωνικές της συμβάσεις, το κόκκινο χρώμα, πέρα από χρώμα του Αισθητισμού, πρέπει να έχει και έναν αυτό-αναφορικό χαρακτήρα. Για τη Νόρα και τα αμυγδαλωτά, βλ. Ερρίκου Ίψεν, *Το κουκλόσπιτο*, μετ. Λέων Κουκούλας, Εκδόσεις Γκοβόστη, χ.χ., Πρ. Α΄, σ. 20, 41. Πρ. Β΄, σ. 87. Σε αντίστιξη με το συμβολικό χαρακτήρα των μαδημένων ρόδων στην Καζαντζάκη, στο σπιτικό των Χέλμερ γίνεται αισθητή η παρουσία του στολισμένου χριστουγεννιάτικου δέντρου με τα κόκκινα λουλούδια στην πρώτη πράξη, το οποίο στη συνέχεια (Β΄ πράξη) παρουσιάζεται απογυμνωμένο, μαδημένο και με καμένα κεριά. Το *Κουκλόσπιτο* πρωτοπαίχτηκε στην ελληνική σκηνή το 1899 με την Ολυμπία Λαλαούνη στο ρόλο της Νόρας, αλλά και στο Βασιλικό Θέατρο την περίοδο 1901-1902 με την ίδια στον πρωταγωνιστικό ρόλο, ενώ το 1907 παίχτηκε από την Κυβέλη, Βλ. Γιάννης Μόσχος, *Ο Ερρίκος Ίψεν στην ελληνική σκηνή*, όπ.π., σ. 43-47.

18 Ρίτα: «Εγώ που μ' αρέσει τόσο να θυμούμαι πως έζησα σαν αγόρι, πως είχα κι' εγώ το γραφείο μου, πως εργαζόμουνα κι' εγώ», Πρ. Α΄, σκ. 2 (σ. 231). Νόρα: «Ωστόσο τόβρισκα πολύ διασκεδαστικό να δουλεύω και να κερδίζω χρήματα. Είχα την εντύπωση πως είμουν άντρας», Ίψεν, *Το κουκλόσπιτο*, Πρ. Α΄, σ. 37.

19 Μαίρη: «Είνε γελοίο να περιποιούμαι και να γιατρεύω το σώμα μου και η ψυχή μου νάναι βασανισμένη, αγιάτρευτα άρρωστη· ω μα είνε αστείο, φρικώδες αστείο αυτό», *Πειό ευγενικός*, Πρ. Α΄, σκ. 7 (σ. 235). Νόρα για Ρανκ στο *Κουκλόσπιτο*: «Μα έχει μιαν επικίνδυνη αρρώστια. Μια νόσο του νωτιαίου μυελού. Ο πατέρας του, ξέρεις, είταν εξώλης και προώλης,

αντικαταστήσει το μπιλιετάκι με την πένθιμη μαύρη κορδέλα του γιατρού στο *Κουκλόσπιτο*.[20] Έτσι, η 'μικρή' και παγιδευμένη στις κοινωνικές συμβάσεις και την υποκρισία του γάμου της, Ρίτα, θα καταλάβει ξαφνικά ότι δεν αξίζει κανείς να είναι δυστυχισμένος στη ζωή και να στερείται την ευτυχία του, όταν παραμονεύουν εκεί έξω τα σκουλήκια του θανάτου του: ο φόβος, η απωθητικότητα και η απέχθεια του θανάτου και όχι τόσο ο έρωτας ή η ανάγκη ανατροπής των συμβάσεων είναι που θα κάνουν τη Ρίτα να πάρει την απόφαση εξόδου από το ασφαλές και ήρεμο κατά τα άλλα περιβάλλον του γάμου της. «Μπορεί να πεθάνει λοιπόν κανείς δίχως να νοιώσει τη χαρά; Έτσι έξαφνα; Κ' έπειτα η νύχτα στη μοναξιά των τάφων, και τα κορμιά που σαπίζουνε στα χώματα! Ω, τι φρίκη!» […] Γιατί ν' αποθάνω δυστυχισμένη;» […].[21] Φράση όμως που δεν μοιάζει να παραπέμπει στον ρεαλισμό του δράματος του Ίψεν, αλλά θα έλεγε κανείς στην αντίστιξη της φρίκης του θανάτου με το «ωραίο» που υπερασπίζεται ο Αισθητισμός.[22]

τάχε όλο με γυναίκες κ' έκανε καταχρήσεις – γι' αυτό και ο γιός του είταν αρρωστιάρικος από μικρός», Πρ. Β΄, σ. 62.

20 *Πειό ευγενικός,* όπ.π., Πράξη Γ΄, σκ. 4 (σ. 249-250). Ίψεν, *Το κουκλόσπιτο*, Πρ. Γ΄, σ. 102-103.

21 *Πειό ευγενικός*, όπ.π., Πρ. Γ΄, σκ. 5 (σ. 250). Η παραπάνω φράση της Ρίτας δεν μπορεί παρά να μας φέρει στο νου την αντίστιξη ζωής και θανάτου στην μετέπειτα «παράδοξη» κίνηση του ζευγαριού να τελέσει το γάμο του σχεδόν στα κρυφά στο νεκροταφείο του Ηρακλείου, κάτω από τα αδιάκριτα και αδιόρατα βλέμματα της κλειστής κοινωνίας που τους ανέθρεψε. Βλ. σχετικά Έλλη Αλεξίου, *Για να γίνει μεγάλος,* όπ.π., σ. 61-63. Καζαντζάκη, *Άνθρωποι και υπεράνθρωποι*, όπ.π., σ. 211-215. Καστρινάκη, «Γαλάτεια Καζαντζάκη», όπ.π., σ. 422.

22 Όπως αναφέρει και λίγο νωρίτερα η Ρίτα «Μα φοβούμαι· ω! τρελλαίνομαι στην ιδέα της ατέλειωτης νύχτας του θανάτου», «*Πειό ευγενικός*», Πρ. Γ΄, σκ. 2, όπ.π., σ. 247. Για τον Αισθητισμό στην Ελλάδα, βλ. Απόστολος Σαχίνης, *Η πεζογραφία του Αισθητισμού*, Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», Αθήνα 1981 και Λένα Αραμπατζίδου, *Αισθητισμός. Η νεοελληνική εκδοχή του κινήματος*, Μέθεξις, Θεσσαλονίκη 2012. Καστρινάκη, «Γαλάτεια Καζαντζάκη», όπ.π., σ. 425-428.

Μερικά ακόμα στοιχεία από τον Ίψεν, κυρίως από το *Κουκλόσπιτο* και την *Έντα Γκάμπλερ* θα χρωματίσουν το ακαταστάλαχτο πρωτόλειο της Γαλάτειας. Η μορφή του ξενιτεμένου συγγραφέα/καλλιτέχνη Λώρη, που επιστρέφει ύστερα από τα ταξίδια της διανοητικής του αναζήτησης και της διεύρυνσης των πνευματικών του οριζόντων, υπάρχει τόσο στην *Έντα Γκάμπλερ* όσο και στο *Όταν ξυπνήσουμε ανάμεσα στους νεκρούς*.[23] Επιστροφή ατόμου που παίζει καταλυτικό ρόλο στη ζωή ενός ζευγαριού, όπως στην *Έντα Γκάμπλερ*, υπάρχει και στην *Κυρά της Θάλασσας,* εκεί όμως δεν πρόκειται για καλλιτεχνική μορφή, αλλά για έναν λοστρόμο. Από το ίδιο έργο είναι επηρεασμένη η ελευθερία που δίνει ο Μίμης στη σύζυγό του Ρίτα να επιλέξει να φύγει με τον εξιδανικευμένο έρωτα του παρελθόντος της, αποχωρώντας από τον μεταξύ τους συμβατικό γάμο, για να ζήσει την 'αληθινή' αγάπη.[24] Επιπλέον, η εμφάνιση της επαναλαμβανόμενης έννοιας του θαύματος στο έργο της Γαλάτειας είναι αντλημένη ξανά από το *Κουκλόσπιτο.*[25] Το τέλος του δράματος, μιμείται το ίδιο έργο του Ίψεν 'από την ανάποδη', δίνοντας την εντύπωση ότι η πρωτόπειρη θεατρική συγγραφέας στοχεύει στην ανατροπή για την ανατροπή, παρασυρόμενη ενδεχομένως από τις

23 Χένρικ Ίψεν, *Έντα Γκάμπλερ*, μετ. Μαργαρίτα Μέλμπεργκ, Κέδρος, Αθήνα 1994. Χένρικ Ίψεν, *Όταν ξυπνήσουμε εμείς οι νεκροί*, μετ. Ερρίκος Μπελιές, Εκδόσεις Ηριδανός, Αθήνα 2014. Στο τελευταίο έργο, ο γλύπτης Ρούμπεκ έχει επιστρέψει στην πατρίδα του ύστερα από πολλά ταξίδια στο εξωτερικό.

24 Henrik Ibsen, *Η κυρά της θάλασσας*, μετ. Μαργαρίτα Μέλμπεργκ, Νεφέλη, Αθήνα 2010. Στον Ίψεν, σε αντίθεση με την Γαλάτεια της περιόδου του Αισθητισμού, η ηρωίδα, ούσα ελεύθερη να επιλέξει, αποφασίζει να μείνει με τον άντρα της, αφήνοντας πίσω της τον εξιδανικευμένο με τη φαντασία της έρωτα του παρελθόντος. Η *Κυρά της θάλασσας* παίζεται το 1906 σε συνεργασία του Θωμά Οικονόμου με τον θίασο του Δημήτριου Κοτοπούλη. Βλ. τη διατριβή του Μόσχου, *Ο Ερρίκος Ίψεν στην ελληνική σκηνή*, όπ.π., σ. 54-55.

25 Καζαντζάκη, *Πειό ευγενικός*, όπ.π., σ. 236. Το συγκεκριμένο μοτίβο θα παρουσιαστεί με πιο έντονο τρόπο στο επόμενο έργο της, το *Με κάθε θυσία.*

ακραίες, για την εποχή προσωπικές της ανατροπές ενάντια στην ανδροκρατούμενη και αν μη τι άλλο πατριαρχική ελληνική κοινωνία.[26]

Η επόμενη δραματουργική ιψενική της εφαρμογή θα είναι το 1911, στο δράμα της *Με κάθε θυσία,* προδίδοντας ήδη τη συγγένειά του με το *Κουκλόσπιτο* του συγγραφέα του Βορρά, αφού ο τίτλος του αποσπάται από τους αυθεντικούς διαλόγους ανάμεσα στον Χέλμερ και την Νόρα του ίδιου έργου.[27] Στο *Με κάθε θυσία*, ένα παντρεμένο ζευγάρι, με μεγάλη διαφορά ηλικίας, θα καταλήξει στη λύση της απόλυτης ανηθικότητας και διαφθοράς, όταν όλοι μέσα στο έργο συμφωνήσουν ότι η κεντρική ηρωίδα του, η Ρίτα (ξανά), είναι αναπόφευκτο να μην καταλήξει ερωμένη του ασαφούς αλλά διεφθαρμένου και ανήθικου προσώπου του Νονού, για να γλιτώσει τον άντρα της από το σκάνδαλο των οικονομικών καταχρήσεων που έκανε ως ταμίας του εργατικού Συνδέσμου αφενός·και αφετέρου για να μην του στερήσει την κοινωνική και επαγγελματική ανέλιξη στη θέση του υπουργού, εξασφαλίζοντας ταυτόχρονα και ένα διόλου ευκαταφρόνητο πολιτικό πόστο και στον νοσηρό για τις σεξουαλικές του ορέξεις θείο.[28] Δεν θα λείψουν και από αυτό το έργο οι καραμέλες και τα γλυκά, τα νάζια και οι παιδιάστικες συμπεριφορές της κεντρικής ηρωίδας πριν την ‘ενηλικίωσή’ της.[29] Και

26 Η Νόρα κλείνει πίσω της την πόρτα του σπιτικού της για να βρει την ενηλικίωση, την χειραφέτηση και την ανεξαρτησία, η κίνησή της έχει ατομικό και υπαρξιακό χαρακτήρα. Η Ρίτα κλείνει πίσω της τη σύμβαση του γάμου της για να ανοίξει μια άλλη, εννοώντας την προσωπική και υπαρξιακή της ευτυχία σε εξάρτηση προς την σύμβαση μιας άλλης σχέσης.

27 Την επισήμανση αυτή κάνει η Βαρβάρα Γεωργοπούλου, *Γυναικείες διαδρομές*..., όπ.π., σ. 40.

28 Πετρούλα Ψηλορείτη [Γαλάτεια Καζαντζάκη], *Με κάθε θυσία*, δράμα σε 3 πράξεις, περ. *Νέα Ζωή* (Αλεξάνδρεια), περίοδος Γ΄, τόμος VII (Νοέμβρης 1911- Ιανουάριος 1912), αρ. 1-3, σ. 5-22, 70-78 και 127-138 αντίστοιχα.

29 Ρίτα: «Ξέρετε νονέ, δε μ’ έχουνε μένα συνειθίσει να μου λένε σοβαρά πράματα. Εμένα όλο για χορούς και θέατρα, για τουαλέτες και για καραμέλες μου μιλούνε… Αλήθεια, καλά και το θυμήθηκα· που είναι οι καραμέλες μου; (παιδίστικα ψάχνει τις τσέπες του νονού της) εγώ θέλω καραμέλες», Πρ. Α΄, σ. 7. Το έργο, όπως κάνει και ο Ίψεν, δεν χωρίζεται σε σκηνές, αλλά μόνο σε πράξεις. Η Ρίτα συνειδητοποιεί τελικά ότι όλοι τη θεωρούν

εδώ θα φιγουράρει με επαναλαμβανόμενο και έντονο τρόπο η έννοια του αναμενόμενου θαύματος με τις επίσης ανάλογες σημασιοδοτήσεις του.[30] Και θα κατασκευαστεί για άλλη μια φορά, πιστότερα όμως, το ερωτικό τρίγωνο της *Έντας Γκάμπλερ*, αφού η Ρίτα θα έχει εραστή της τον ανιψιό του Νονού. Το παράξενο όμως αυτό έργο θα φέρει συγκεχυμένα στοιχεία και από άλλα έργα του Ίψεν. Θα εμπλουτιστεί αφενός με δύο τρία ακόμα στοιχεία από το *Κουκλόσπιτο*, όπως ο αποκριάτικος χορός πάνω από το σπιτικό των Χέλμερ, μόνο που εδώ θα μεταφερθεί στα σαλόνια της μικρής αυτής και παράδοξης κοινωνίας ανθρώπων, με τη βασική της ηρωίδα ντυμένη τσιγγάνα αντί για ιταλίδα.[31] Και δεν θα λείψει η σκηνή του *Κουκλόσπιτου* όπου η Νόρα, θα δείξει με παιδιάστικη αλλά ηθελημένη αφέλεια τις κάλτσες της στον γιατρό Ρανκ σηκώνοντας το φουστάνι της ως τους αστραγάλους.[32] Μόνο που στο έργο της Καζαντζάκη οι κάλτσες θα βρίσκονται ήδη στα χέρια του Νονού…[33]

Από τα άλλα δράματα του Ίψεν, μπορεί κανείς σε αυτό το έργο να διακρίνει τους πρώτους σοσιαλιστικούς προβληματισμούς της Γαλάτειας, αφού παρουσιάζει με ζοφερά χρώματα τις αποχρώσεις του πολι-

μια κούκλα, ένα παιχνίδι χρήσιμο για να παίζουν και να γελούν οι άλλοι. Βλ. *Με κάθε θυσία,* Α΄ πράξη, σ. 21 (Ρίτα: «Α! έτσι λοιπόν; Μια κούκλα με θαρρούσατε ως τώρα, ένα πραματάκι που γελά και στολίζεται…»). Β΄ Πράξη, σ. 77 (Σύζυγος: « δεν είσαι τίποτα! Τι' ναι η ζωή σου εσένα; εσύ είσαι ένα πράμα που στολίζεται… τίποτε άλλο! Μια κούκλα, ένα έπιπλο…»). Βλ και αλλού, Πρ. Γ΄, σ. 129, 136. Επίσης βρίθουν οι αναφορές στη Ρίτα σαν παιδί: Πρ. Α΄, σ. 7, Πρ. Β΄, σ. 76-77, Πρ. Γ΄, σ. 128, 134, 136-137.

30 Βλ. *Με κάθε θυσία*, Πρ. Γ΄, σ. 127-128, 133, 135.

31 Όπ.π., Πρ. Γ΄, σ. 127. Το ίδιο μοτίβο του αποκριάτικου χορού και της μεταμφίεσης χρησιμοποιείται και στο μονόπρακτο δράμα *Μέσα στους τίμιους*: Πετρούλα Ψηλορείτη [Γαλάτεια Καζαντζάκη], *Μέσα στους τίμιους*, δραματάκι σε μια πράξη, περ. *Κρητική Στοά* (Ηράκλειο Κρήτης), τ. Γ΄, 1911, σ. 157-170. Γεωργοπούλου, *Γυναικείες διαδρομές*, όπ.π., σ. 48-52.

32 Ίψεν, *Το κουκλόσπιτο*, όπ.π., Πρ. Β΄, σ. 73.

33 Καζαντζάκη, *Με κάθε θυσία*, Πρ. Α΄, σ. 8: «ε τι κυττάζετε αυτού νονέ! δεν κάνει (παίρνει από τα χέρια του με κοριτσένια ντροπαλοσύνη τις κάλτσες της που εκείνος κρατούσε και κύτταζε)».

τικού αμοραλισμού στο πρόσωπο του Συζύγου της Ρίτας, εμπνεόμενη ενδεχομένως από τα *Στηρίγματα της κοινωνίας* ή *Τον εχθρό του λαού*.[34] Φυσικά, δεν θα έλειπε από τα δάνειά της το τόσο συζητημένο έργο των *Βρικολάκων* του Νορβηγού μάστορα, μέσω του διεστραμμένου και χωρίς όρια ηθικής θείου, που στριμώχνει στις γωνιές των ερημωμένων από κόσμο σαλονιών τις ανήλικες και χλωμές υπηρέτριες του σπιτιού.[35] Η Ρίτα λοιπόν μέσα σε αυτό το περιβάλλον της διαφθοράς, σύμφωνα με το νόμο της σχετικότητας, δεν μπορεί παρά να διαφθαρεί και η ίδια. Όχι ότι δεν συμπληρώνει επάξια τα υπόλοιπα πρόσωπα του έργου, αφού κι αυτή, ως γυναίκα-παιδί, έχει κάνει τις αταξίες της με τον ανιψιό του Νονού, τον Φιόρο. Και λόγω κλίσης μάλλον, δεν θα απελευθερωθεί από τη βρωμιά και τη μεταφορική λάσπη που υποτίθεται ότι την περιβάλλει αλλά θα κυλιστεί ακόμα πιο βαθιά στο βούρκο, στιγματίζοντας την ενηλικίωσή της με γκρίζους τόνους: «Δεν ξέρεις πόσον ωρίμασε η ζωή μου από χτες ως σήμερα. Ως χτες είμουνα παιδί… Τίποτα δεν καταλάβαινα απ' ότι γινότανε γύρω μου…», θα πει στον εραστή της. «[…]Κανένα πια δεν έχω να δώσω λόγο για τη ζωή μου… Θα γκρεμιστώ, θα γκρεμιστώ, σε όλα τα βούρκα της χαράς θα χωθώ… ίσα με τα στήθια, ίσα με το λαιμό!».[36] Παράδοξη, κυνική ή σαρκαστική η λύση-ανατροπή της Γαλάτειας σε αυτό το δράμα;

Τη δεύτερη δεκαετία του αιώνα πάντως, η συγγραφέας θα πειραματιστεί με τη λαϊκή παράδοση και τον Συμβολισμό, και λίγο αργότερα θα

34 Γεωργοπούλου, *Γυναικείες διαδρομές*, όπ.π., σ. 43. Ερρίκος Ίψεν, *Τα στηρίγματα της κοινωνίας*, δράμα σε τέσσερις πράξεις, μετ. Λ. Κουκούλας, Εκδόσεις Γκοβόστη, Αθήνα χ.χ. Και, Ερρίκος Ίψεν, *Ένας εχθρός του λαού*, τραγικωμωδία σε πράξεις πέντε, μετ. Πέλος Κατσέλης, Εκδόσεις Δωδώνη, Αθήνα 1977. Και τα δύο έργα πρωτοπαίχτηκαν το 1902 από τους θιάσους του Βασιλικού και της Νέας Σκηνής αντίστοιχα, βλ. τη διατριβή του Μόσχου, όπ.π., σ. 49-50 και 53.

35 Τιτίκα: «Μαμάκα είναι ένας γέρος κ' έχει στριμωγμένη στη γωνία ενός ωραίου σαλονιού μια γυναίκα και τη φιλεί», *Με κάθε θυσία*, Πρ. Α΄, σ. 13. Βλ. και σ. 8. Χένρικ Ίψεν, *Βρικόλακες*, μετ. Μαργαρίτα Μέλμπεργκ, Κέδρος, Αθήνα ²2005.

36 *Με κάθε θυσία*, όπ.π., Πρ. Γ΄, σ. 134 και 138.

δοκιμάσει τις δυνάμεις της και με τον Εξπρεσιονισμό.[37] Θα επιστρέψει όμως στα λημέρια του ρεαλισμού, εξασκώντας την πένα της στο πεδίο της σοσιαλιστικής γραφής.[38] Στη διάρκεια ή μετά τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο, γράφει το *Υποστατικό*, ένα από τα λιγοστά έργα της που ανεβάστηκαν χωρίς να δημιουργήσει ιδιαίτερες ρήξεις ή συνέχειες με τη θεατρική πραγματικότητα.[39] Σε αυτό πάντως θα προβάλουν οι προσωπικοί της 'βρικόλακες', αφού πιθανότατα η αναγκαστική άρνηση των αριστερών της πολιτικών φρονημάτων κατά τη διάρκεια του μεταξικού καθεστώτος, που της στέρησαν την ενυπόγραφη δημοσίευση κειμένων της στα χρόνια 1938-1945, θα τη στρέψουν στην προσπάθεια εξιλέωσής της με την κομμουνιστική ιδεολογία και την αντίστοιχη διανόηση. Δεν θα καταφέρουν όμως να την εντάξουν, απ' ότι φαίνεται, ξανά στους κόλπους της.[40] Στο *Υποστατικό*, θα προβάλλει έντονα η εκμετάλλευση των κατώτερων κοινωνικών τάξεων από τους προύχοντες

37 Γεωργοπούλου Βαρβάρα, «Η Γαλάτεια Καζαντζάκη και η λαϊκή παράδοση», στον τόμο Ιωσήφ Βιβιλάκης (επιμ.), *Το ελληνικό θέατρο από τον 17ο στον 20ό αιώνα. Πρακτικά Α΄ πανελλήνιου Θεατρολογικού συνεδρίου*, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Πανεπιστήμιο Αθηνών, Εκδόσεις Ergo, Αθήνα 2002, σ. 227-233. Θόδωρος Χατζηπανταζής, *Διάγραμμα Ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου*, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2014, σ. 458.

38 Γεωργοπούλου, *Γυναικείες διαδρομές*, όπ.π., σ. 77. Της ίδιας, «Ο λαϊκός πολιτισμός στο ελληνικό θέατρο του Μεσοπολέμου», στον τόμο Γιώργος Βοζίκας (επιμ.), *Λαϊκός πολιτισμός και έντεχνος λόγος (ποίηση-πεζογραφία-θέατρο)*, Πρακτικά διεθνούς επιστημονικού συνεδρίου (Αθήνα, 8-12 Δεκεμβρίου 2010), τ. Α΄, Ακαδημία Αθηνών, Αθήνα 2013, σ. 241-252. Καστρινάκη, «Γαλάτεια Καζαντζάκη», όπ.π., σ. 433-436. Βλ. και το άρθρο της Τόνιας Καφετζάκη, «Γυναικεία αμφισβήτηση και κομμουνιστική στράτευση. Εργαζόμενες γυναίκες σε μεσοπολεμικά πεζογραφήματα και άρθρα της Γαλάτειας Καζαντζάκη», περ. *Μνήμων* 25 (2003), σ. 53-77.

39 Γεωργοπούλου, *Γυναικείες διαδρομές*, όπ.π., σ. 72. Χατζηπανταζής, *Διάγραμμα Ιστορίας,* όπ.π., σ. 409-410.

40 Το 1938 η Γαλάτεια αναγκάζεται να υπογράψει δήλωση μετανοίας στο δικτατορικό καθεστώς του Μεταξά, ύστερα από μια σειρά βασανιστήρια, κάτι που την απομόνωσε στη συνέχεια από τους συντρόφους της τής Αριστεράς, Γεωργοπούλου, *Γυναικείες διαδρομές,* όπ.π., σ. 19.

μιας μικρής αγροτικής κοινωνίας και θα αναπαραχθούν ηθελημένα ή μη, συνειδητά ή όχι, οι βασικές πτυχές της πλοκής των *Βρικολάκων* του Ίψεν.[41] Σε αυτό το έργο της Γαλάτειας, ο κατά είκοσι χρόνια νεώτερος από τη γυναίκα του Αφέντης του υποστατικού θα εκμεταλλευτεί σεξουαλικά μία από τις υπηρέτριες/σκλάβες που δουλεύουν στο κτήμα του, τη Ρούσα, και θα κάνει μαζί της ένα παιδί, το οποίο θα μεγαλώνει παράλληλα με το φυσικό γιο του Αφέντη του υποστατικού. Ο Αφέντης στη συνέχεια θα δολοφονηθεί από τον άντρα της υπηρέτριας, ενώ η Ρούσα θα ακολουθήσει το μονοπάτι του εθελούσιου πνιγμού της στο ποτάμι.[42] Ο φόβος της αιμομιξίας θα επικρατήσει στο έργο, και η Κυρά του υποστατικού, το ανάλογο πρόσωπο της κυρίας Άλβινγκ των *Βρικολάκων*, θα νιώσει βαθιά μέσα της το αίμα της να παγώνει, όταν η νόθα κόρη του άντρα της, που γνωρίζει πια την αλήθεια, θα απειλήσει με το ξεσκέπασμα των βρώμικων, υποκριτικών και νοσηρών μυστικών της οικογένειας: «Από την ώρα εκείνη», θα πει στο γιο της, «ένας κρύος αγέρας μπήκε στην καρδιά μου».[43] Στο τέλος, η νόθα κόρη, θα φύγει με τον άντρα της μητέρας της, που επιστρέφει στο υποστατικό δεκαεφτά χρόνια μετά τη δολοφονία του Αφέντη, με τον ίδιο τρόπο που η Ρεγγίνα των *Βρικολάκων* θα φύγει με τον πατριό της Έγκστραντ από το νοσηρό περιβάλλον των Άλβινγκ, για μια άλλη όχι τόσο ξεκάθαρα ηθική ζωή, όπως τουλάχιστον αφήνει να εννοηθεί ο Ίψεν.[44] Πάντως, τα τελευταία λόγια του έργου της Καζαντζάκη ανήκουν στον εκμεταλλευόμενο και αδικημένο λαό, μέσω του προσώπου του άντρα της Ρούσας, ο οποίος κλείνει το έργο με μια φράση επιμύθιο σχετικά με τα συντρίμμια που προκαλεί η διαφθορά των ανώτερων κοινωνικοοικονομικών ομάδων

41 Γεωργοπούλου, *Γυναικείες διαδρομές*, όπ.π., σ. 72-79. Χατζηπανταζής, *Διάγραμμα…*, όπ.π., σ. 409.

42 Γαλάτεια Καζαντζάκη, *Το Υποστατικό*, δράμα σε τρεις πράξεις. Στον τόμο: Γαλάτεια Καζαντζάκη, *Αυλαία*, Δίφρος, Αθήνα 1959, σ. 221-264.

43 Καζαντζάκη, *Το Υποστατικό*, όπ.π., σ. 260. Με τον ίδιο τρόπο που η κυρία Άλβινγκ θα παραδεχτεί ότι κι αυτή «παλεύ[ει] εδώ πέρα με βρικόλακες που τριγυρνούν μέσα [της] και γύρω [της]», Ίψεν, *Βρικόλακες*, όπ.π., Πρ. Β΄, σ. 67.

44 Ίψεν, *Βρικόλακες*, όπ.π., Γ΄ Πράξη.

και την επερχόμενη, μάλλον από τον λαό και όχι από τον θεό, τιμωρία τους. Όταν ο νεότερος αφέντης του υποστατικού, ο οποίος έχει κληρονομήσει τις ασωτίες του πατέρα του, όπως ο γιος της κυρίας Άλβινγκ, τού προσφέρει λεφτά, εκείνος θα πει: «Κράτα το έχει σου, αφέντη… Η ώρα της πλερωμής δεν ήρθε ακόμη… Κι όταν θαρθεί δε θα' μαι μόνο εγώ και τούτη, που θα πλερώσετε εσύ κ' οι όμοιοί σου…».[45]

Πάντως, οι λογαριασμοί της Γαλάτειας Καζαντζάκη με τον Ίψεν φαίνεται πως αρχίζουν να κλείνουν, με το έργο της *Συμπληγάδες*. Σε αυτό ένας ανερχόμενος συγγραφέας αποσπά με κάπως πονηρό τρόπο από τη γυναίκα του την ομολογία της ότι στο παρελθόν εκείνη έχει απιστήσει απέναντί του.[46] Το πρόβλημα που τίθεται από εκείνη τη στιγμή στο έργο είναι εάν ο απατημένος σύζυγος θα κάνει την υπέρβαση να συγχωρέσει τη σύζυγό του ή όχι. Ο Ίψεν εδώ θα εμφανιστεί στο προσκήνιο, με συγκεκριμένες αναφορές στο όνομά του, και όχι απλώς ως εγκεφαλικό καλλιτεχνικό δάνειο της συγγραφέως. Ο φωναχτός, ανοιχτός διάλογος της Γαλάτειας με τον εαυτό της θα βάλει στα στόματα των ηρώων της τις αμφιβολίες της πλέον για το πρόσωπο του Ίψεν. Ο σκεπτόμενος συγγραφέας της, ξεκαθαρίζοντας πρώτα, για να μπαίνουν τα πράγματα στη θέση τους, ότι «η εποχή μας δεν είναι εποχή ατομικών παθών»,[47] αλλά εποχή ομαδικών παθών, θα αμφισβητήσει τα διδάγματα του Ίψεν για να μας επαναφέρει στην αρχή του χρονικού που ονομάζεται Γαλάτεια Καζαντζάκη:

> «Ο Ίψεν! Τι ξεχωριστή προσωπικότητα! Καταπέλτης ανηλεής κάθε πρόληψης και συμβιβασμού. Με πόση μανία χτύπησε το κοινωνικό ψέμμα, την υποκρισία και τον ταρτουφισμό του τόπου του! (Πάψη. Έπειτα:) Αλλά, αλλά, αλλά… […] Παραδείγματος χάρη, ο Ίψεν πως συμπεριφέρθηκε στην ατομική του ζωή; Όταν σφαλνούσε η οξώπορτα του σπιτιού του, κ' έμενε ο Ερρίκος, ο άνθρωπος, ο σύζυγος, ο οικογενειάρχης, πώς ήταν; Θέλω να πω: είχε απαλλαχτεί σαν άτομο από

45 Καζαντζάκη, *Το Υποστατικό*, όπ.π., σ. 264.

46 Γαλάτεια Καζαντζάκη, *Συμπληγάδες*, δράμα σε τρεις πράξεις. Στον τόμο της *Αυλαίας*, όπ.π., σ. 321-369.

47 Όπ.π., σ. 326.

> τις κοινωνικές λέπρες που πάσκιζε να γιατρέψει; Όλο το έργο του δεν είναι παρά ένας εξοντωτικός πόλεμος εναντίον κάθε κατά συνθήκην ψευτιάς. Ο ίδιος όμως; Πώς φερνόταν ο ίδιος; Η ζωή του βρισκόταν άραγε σε απόλυτη αρμονία με τα κηρύγματά του; Είχε καταφέρει τον ηράκλειο άθλο να λυτρωθεί από τις φριχτές κληρονομιές που κουβαλούσε κι ο ίδιος μέσα του; Ή έδινε το δικαίωμα να του λένε: 'δάσκαλε που δίδασκες και νόμο δεν εκράτεις';».[48]

Ας υπενθυμίσουμε εδώ ότι ο ίδιος ο Ίψεν στα δεκαοχτώ του χρόνια είχε ήδη αποκτήσει ένα νόθο παιδί με μια από τις υπηρέτριες του σπιτιού του, και σε μεγαλύτερη ηλικία, παντρεμένος και όταν είχε γίνει πια παγκοσμίως γνωστός, αλληλογραφούσε με όχι λίγες νεαρές θαυμάστριές…[49] Μοιάζει σα να αναρωτιέται και η ίδια η Γαλάτεια Καζαντζάκη, κοντά στο τέλος της ζωής της, πού βρίσκονται τελικά τα όρια ανάμεσα στην τέχνη και τη ζωή, αν η ζωή στο πλαίσιο της αμείλικτης πραγματικότητας μπορεί να είναι τόσο ανατρεπτική όσο ενστερνίζεται η τέχνη. Την απάντηση θα δώσει η γυναίκα του ήρωά της και συγγραφέα, που σαν τη Νόρα του *Κουκλόσπιτου* ξαφνικά θα μεγαλώσει και θα νιώσει ξένη μέσα στο ίδιο της το σπίτι. Στο κλείσιμο του έργου, βγάζοντας τις βαλίτσες της στο κατώφλι του σπιτιού, θα δώσει την απάντηση και σε μας αλλά μάλλον και στη Γαλάτεια: «Η ζωή, Τζούλια», θα πει στη φίλη της, «δεν έχει καμιά σχέση με κείνη που μας μαγειρεύει η τέχνη. Πορεύεται με δικούς της νόμους. Η τέχνη τούς αλλάζει. Αλλά ο τεχνίτης μένει αυτός που είναι».[50]

Συμπερασματικά, θα λέγαμε ότι ο Ίψεν υπήρξε για την Καζαντζάκη ένα σταθερό μεν, αλλά αμιγώς λογοτεχνικό κατά τα άλλα πρότυπο. Οι επιρροές της από αυτόν δεν κατόρθωσαν να αφομοιωθούν στο έργο της πέρα από τα όρια της μίμησης. Τα έργα της εξάλλου, τα περισσότερα

48 Όπ.π., σ. 350. Και πιο κάτω, στο πλαίσιο των ίδιων προβληματισμών η τέχνη θα καταδικαστεί ως ψευτιά: Συγγραφέας: «Τι αξιοθρήνητα τα' ανθρώπινα, τι τιποτένια! Κ' η τέχνη, τι ψευτιά! Διανοητικό κατασκεύασμα, άσχετο προς τη ζωή και την πραγματικότητα…», όπ.π., σ. 350.

49 David Thomas, *Henrik Ibsen*, όπ.π., σ. 3, 20-21.

50 Καζαντζάκη, *Συμπληγάδες*, όπ.π., σ. 369.

άπαιχτα, αποτυπώνουν την ευρύτερη αισθητική ισχύ του ιψενικού προτύπου, παρά την ιδεολογική του απορρόφηση με στόχο την αναπαράσταση της σύγχρονης κοινωνικής πραγματικότητας.

Μαίρη Καπή

Το πλέγμα των γυναικείων πορτρέτων του μοντέρνου ευρωπαϊκού ρεπερτορίου στο θίασο της Κυβέλης τα πρώτα χρόνια της λειτουργίας του (1907 - 1912)

Η πρώτη εμφάνιση της Κυβέλης Αδριανού στο ελληνικό θέατρο συνέπεσε με την αυγή του εικοστού αιώνα, περίοδος που σηματοδοτήθηκε από ανανεωμένες προσδοκίες, τόσο για τη δομική οργάνωση της θεατρικής ζωής με την ίδρυση του Βασιλικού θεάτρου και της Νέας Σκηνής όσο και για την ανανέωση του περιεχομένου και της μορφής της θεατρικής τέχνης, μέσα από ένα κύμα νέων ηθοποιών, συγγραφέων και λογίων που ενεπλάκησαν με αυτήν και μπορούν να θεωρηθούν εν μέρει κληρονόμοι των νεωτερικών ζυμώσεων που ξεκίνησαν από τη δεκαετία του 1890.

Έως το 1907, οπότε και εκκινεί την ανεξάρτητη θιασαρχική της πορεία με διευθυντή τον Κώστα Θεοδωρίδη, η Κυβέλη έχει δεχτεί πλήθος ερεθισμάτων για τη διαμόρφωση του υποκριτικού της λεξιλογίου. Το τελευταίο καθορίζεται καταρχάς από την έμφαση στο λόγο κατά τη θητεία της στην τέχνη της απαγγελίας στην κοσμική ερασιτεχνία του Μάρκου Σιγάλα.[1] Έπειτα, από τις πεπαλαιωμένες θεωρίες της υποκριτικής του νεοκλασικισμού και τους κανόνες της σκηνικής ευπρέπειας που διδά-

1 Θόδωρος Χατζηπανταζής, *Από του Νείλου μέχρι του Δουνάβεως. Το χρονικό της ανάπτυξης του ελληνικού επαγγελματικού θεάτρου στο ευρύτερο πλαίσιο της Ανατολικής Μεσογείου, από την ίδρυση του ανεξάρτητου κράτους ως τη Μικρασιατική Καταστροφή*, τ. Β1, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2012, σ. 153.

χτηκε στο σύντομο πέρασμά της από τη Βασιλική Δραματική Σχολή.[2] Τέλος, από τις πρώτες επαφές της με τις ρεαλιστικότερες θεατρικές τάσεις μέσω του Θωμά Οικονόμου στο ίδιο ίδρυμα.[3] Καθοριστικότερης βέβαια σημασίας υπήρξε η θητεία της νεαρής ηθοποιού στη Νέα Σκηνή, η οποία χρωματίστηκε αφενός από τον ιδιότυπο Αισθητισμό του ιδρυτή της με κύρια χαρακτηριστικά την καλαισθησία και τη διακοσμητικότητα[4] και αφετέρου από την πρώτη, αν και περιορισμένη επαφή της με μια νέα δραματουργία ρεαλιστικών και νατουραλιστικών αναφορών, υπό τις σκηνικές αρχές του εικονογραφικού ρεαλισμού. Εκεί, αντιλήφθηκε σταδιακά αλλά πλήρως και τη δυνατότητά της να στηρίξει στο πρόσωπό της αποκλειστικά την επιτυχία ενός ολόκληρου θιάσου παίρνοντας παράλληλα πολύτιμα μαθήματα για τις κακοτοπιές που πρέπει να αποφεύγει κανείς για να διατηρήσει ακμαία μια θεατρική επιχείρηση, μέσα από τη συμπόρευση με το γούστο ενός πλατύτερου κοινού.

Από το μίγμα των επιρροών για τη διαμόρφωση της καλλιτεχνικής ταυτότητας της Κυβέλης δεν πρέπει επίσης να εξαιρεθούν τα δημιουργικά κίνητρα των ξένων βεντετών, με τις προτάσεις ρεπερτορίου και καλλιτεχνικής συμπεριφοράς που έφεραν κατά τις περιοδείες τους στην

2 Είναι χαρακτηριστικό ότι οι σπουδαστές της Βασιλικής Δραματικής σχολής, μεταξύ των οποίων και η δεκατριάχρονη Κυβέλη, προορίζονταν να δεχτούν ως θεωρητική σκευή τους *Κανόνες για τους Ηθοποιούς* του Γκαίτε. Το σύγγραμμα αυτό συνδύαζε την παλαιότερη ρητορική προσέγγιση με την οπτική λογική της ‘κορνίζας’ του προσκηνίου, στοχεύοντας σε έναν εκλεπτυσμένο και κομψό φορμαλισμό, με έμφαση στην ομορφιά του φωνητικού τόνου, της ακρίβειας, της αναγωγής της ιδιολέκτου σε πρότυπο, των λεπτών αποχρώσεων του τόνου και του τέμπο. Ο ηθοποιός όφειλε να ενώνει το αληθινό με το όμορφο. Πρόκειται για πεπαλαιωμένες αισθητικές αρχές της υποκριτικής που όμως εναρμονίζονταν με τις αντιλήψεις της κοσμικής ερασιτεχνίας και της Αυλής για την τέχνη. Βλ. Μαρία Καπή, *Η Βασιλική Δραματική Σχολή (1900 – 1901)*, αδημοσίευτη μεταπτυχιακή εργασία, Πανεπιστήμιο Κρήτης, Τμήμα Φιλολογίας, Ρέθυμνο 2007, σ. 40-43.

3 Μαρία Καπή, Η Βασιλική Δραματική Σχολή (1900 – 1901), όπ.π., σ. 40.

4 Βασιλική Παπανικολάου, *Η συμβολή της Νέας Σκηνής στην εξέλιξη του νεοελληνικού θεάτρου*, Αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή, Πανεπιστήμιο Κρήτης, Τμήμα Φιλολογίας, Ρέθυμνο 2011, σ. 244.

Αθήνα την εποχή της οικοδόμησης της επαγγελματικής ταυτότητας και του καλλιτεχνικού αυτοπροσδιορισμού της ελληνίδας ηθοποιού.[5]

Αποτέλεσμα των παραπάνω διεργασιών ήταν η ανάδυση της Κυβέλης σε μια εκλεπτυσμένη «ενζενί», με λεπτοφυές, χαριτωμένο και ανάλαφρο υποκριτικό ύφος, με άνεση στον χειρισμό της φωνής και του γέλιου,[6] και με φυσικότητα, αρκετά μακριά από το στόμφο των πρωταγωνιστριών του 19ου αιώνα. Από τον τελευταίο όμως δεν φαίνεται τελικά να αποκόπηκε εντελώς κυρίως λόγω του αυξανόμενου με τον καιρό «περιπαθούς λυρισμού» της.[7] Αυτά τα κεκτημένα υφολογικά χαρακτηριστικά έδωσαν τις ερμηνευτικές αποχρώσεις με τις οποίες η νεαρή ηθοποιός ανάμειξε τις ιδιαιτερότητες των ηρωίδων του μοντέρνου ευρωπαϊκού δράματος, στις σποραδικές (μα πάντα κρίσιμες για την ενίσχυση του καλλιτεχνικού της προφίλ), παραστάσεις των έργων αυτού του είδους από τον προσωποπαγή θίασό της.

5 Διαφωτιστικά σχετικά με το περιεχόμενο των περιοδειών των ευρωπαίων αστέρων, τα άρθρα του Αντώνη Γλυτζουρή, «…Την περιπλανωμένην ταύτην ιέρειαν της τέχνης…: Μοντέρνα δραματουργία και ξένες βεντέτες στην Αθήνα στο γύρισμα του αιώνα» και του Αντρέα Δημητριάδη, «Ευρωπαίοι πρωταγωνιστές στην Αθήνα: η επίδρασή τους στο νεοελληνικό θέατρο του 19ου αιώνα», αμφότερα στο: Κ. Γεωργακάκη (επιμ.), *Πρακτικά Β΄ Πανελλήνιου Θεατρολογικού Συνεδρίου. Σχέσεις του νεοελληνικού θεάτρου με το ευρωπαϊκό, 18-21 Απριλίου 2002*, Ergo, Αθήνα 2004, σ. 207-221 και σ. 189-196 αντίστοιχα.

6 «[…] Ακούσατε το γέλοιο της; Το γέλοιο της Κυβέλης είνε ολόκληρη εποποιία. Το απεγνωσμένο γέλοιο της εις την "Νόραν" διηγείται όλη την παγεράν επιβολήν της Ειμαρμένης […], τα σπαρακτικά γέλοια της εις την "Φωτεινήν Σάντρη" θρυμματίζουν την ψυχήν του ακροατού. Το φαρμακωμένο γέλοιο της εις την "Τζούλια" είνε οδυνηρότερον από κλάμμα. Και τα κρυστάλλινα παιδικά γέλοια που σκορπίζει τόσον συχνά εις τους άλλους χαριτωμένους γυναικείους ρόλους της […]»: Σοφία Σπανούδη, «Ελληνικόν Θέατρον – Κυβέλη Αδριανού», εφημ. *Πρόοδος* (Κωνσταντινούπολης), 26 Νοεμβρίου 1909.

7 «[…] Τέλεια όμως ως Ρένα η κ. Κυβέλη. Εις την μεγάλην σκηνήν της α΄ πράξεως με τον Τζαίημς εξήντλησεν όλον της τον λυρισμόν, έναν ιδιαίτερον περιπαθή λυρισμόν, του οποίου έχει το μονοπώλιον», («Ο Κόσμος – Σαν πεθάνω», εφημ. *Εστία*, 18 Μαΐου 1911).

Μπορούμε να διακρίνουμε δύο τάσεις σε σχέση με την προσέγγιση του ευρωπαϊκού Ρεαλισμού και Νατουραλισμού στο θίασο της Κυβέλης κατά την πρώτη επταετία της λειτουργίας του.

Η πρώτη τάση σχετίζεται με την επιλογή ηρωίδων από έργα ονομαστών δραματουργών του ρεαλιστικού και νατουραλιστικού κινήματος όπως ο Ίψεν και ο Στρίντμπεργκ· η δεύτερη, αλλά εξίσου αποκαλυπτική τάση, σχετίζεται με θεατρικές διασκευές πεζογραφημάτων συγγραφέων από το κίνημα του ρεαλισμού στην ευρωπαϊκή λογοτεχνία, γνωστών και αξιοσέβαστων στον ελληνικό κόσμο της λογιοσύνης και του αναγνωστικού κοινού, όπως ο Γκόρκι, ο Τολστόι και ο Ζολά.

Αρχικά θα γίνει αναφορά στις ερμηνείες που εντάσσονται στο πλαίσιο της πρώτης τάσης, στα πρωτότυπα έργα του Ρεαλισμού και του Νατουραλισμού.

Η Νόρα[8] είναι, όχι τυχαία, ο πρώτος ρόλος από τη γκάμα του μοντέρνου ευρωπαϊκού ρεπερτορίου που διαλέγει να παίξει η Κυβέλη μετά την επάνοδό της στην Αθήνα από το Παρίσι και το πολύκροτο ερωτικό σκάνδαλο με το οποίο είχε αποχαιρετίσει τη πρώτη της θεατρική θητεία.[9] Ήταν η τρίτη κατά σειρά Νόρα που έβλεπε το αθηναϊκό κοι-

8 Η πρώτη παράσταση του *Κουκλόσπιτου (Νόρα)* του Ίψεν από τον θίασο της Κυβέλης δόθηκε στο θέατρο Νέα Σκηνή στις 2 Οκτωβρίου 1907. Ο ρόλος ‘κατοχυρώθηκε’ από την πρωταγωνίστρια σε τέτοιο βαθμό ώστε το έργο να επαναλαμβάνεται τακτικά έως το τέλος της δεκαετίας του 1920. Βλέπε: Γιάννης Μόσχος, *Ο Ερρίκος Ίψεν στην Ελληνική Σκηνή. Από την πρώτη παράσταση ως το τέλος του 20ού αιώνα (1894-2000)*. Ανέκδοτη διδακτορική διατριβή, Τμήμα Θεάτρου, Σχολή Καλών Τεχνών, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη 2012, σ. 33, 64, 110.

9 Πρόκειται για την ονομαστή ‘απαγωγή’ της Κυβέλης από τον Κώστα Θεοδωρίδη, με αποτέλεσμα έτσι την εκούσια προσωρινή απομάκρυνσή της από τα δύο παιδιά της και την οριστική εγκατάλειψη του τότε συζύγου και συμπρωταγωνιστή της, Μήτσου Μυράτ. Μια ματιά στον Τύπο, από τα τέλη του Σεπτέμβρη του 1906 που σημειώθηκε το συμβάν έως και την επάνοδο της Κυβέλης με τον Θεοδωρίδη από το Παρίσι στην Αθήνα την άνοιξη του 1907, είναι αρκετή για να διαπιστώσει κανείς το μέγεθος της σκανδαλολογίας και το ακόρεστο ενδιαφέρον της κοινής γνώμης για το περιστατικό καθεαυτό αλλά και τα επακόλουθά του στα πρόσωπα, την κοινωνία, την ηθική, την τέχνη.

νό.[10] Η ηθοποιός, για να αποδώσει στιγμές ανεμελιάς και αφέλειας της ηρωίδας, κάνει χρήση των τεχνικών του ανάλαφρου παιξίματος που είχε καλλιεργήσει στα έργα του ευρωπαϊκού βουλεβάρτου. Πρόκειται για ερμηνευτική ποιότητα νεόκοπη στην ελληνική σκηνή, που σαγήνευε κριτική και κοινό. Η τεχνική αυτή φαίνεται ιδιαίτερα χρήσιμη για το ρόλο, μέσω της αντιπαράθεσής της με τις πιο σοβαρές πτυχές της ηρωίδας για να οδηγηθεί ο θεατής να θαυμάσει τις απότομες μεταπτώσεις της ηθοποιού «εκ του δραματικού εις το ιλαρόν».[11] Ιδιαίτερο βάρος πέφτει στο εντυπωσιακό σόλο της Κυβέλης στο χορό της ταραντέλας στη δεύτερη πράξη.[12] Επίδειξη ερμηνείας που θα διαρκέσει χρόνια[13] και,

10 Την ηρωίδα του Ίψεν είχε ενσαρκώσει στην Αθήνα πρώτη η Ολυμπία Λαλαούνη το 1899 με τον Πανελλήνιο Δραματικό Θίασο στο θέατρο Νεαπόλεως. Έπειτα παρουσιάστηκε από την ευρωπαία βεντέτα Άγκνες Ζόρμα στο Βασιλικό Θέατρο το 1900. Για τις υπόλοιπες παραστάσεις του έργου στην επαρχία και στην Κύπρο έως αυτό το διάστημα αλλά και στη συνέχεια, βλέπε: Μόσχος, *Ο Ερρίκος Ίψεν στην Ελληνική Σκηνή*, όπ.π., στην ενότητα «Η πρώτη ελληνίδα Νόρα (1899) και τα άλλα ανεβάσματα του Σπιτιού της Κούκλας έως το 1910».

11 «Τα Θέατρα – Η Κυβέλη», εφημ. *Αθήναι*, 4 Νοεμβρίου 1907.

12 «Από ημέρας εις ημέραν – Νόρα», εφημ. *Νέον Άστυ,* 4 Οκτωβρίου 1907. Το σόλο στο χορό της ταραντέλας ήταν το φόρτε και της Άγκνες Ζόρμα. Η Κυβέλη είχε πιθανότατα δει την παράσταση της Γερμανίδας στο Βασιλικό θέατρο, αφού ως σπουδάστρια εκείνη την περίοδο της Βασιλικής Δραματικής σχολής, πρέπει να είχε βρεθεί με τους συσπουδαστές της στις παραστάσεις της, τις οποίες είχε ανεπιφύλακτα προτείνει η διεύθυνση της σχολής και ο καθηγητής Θ. Οικονόμου. Ο τελευταίος μάλιστα έφερε σε επαφή τους σπουδαστές με την γερμανίδα πρωταγωνίστρια, που τους συμβούλευσε να αποφεύγουν την πομπώδη απαγγελία, να προσπαθούν να προσεγγίζουν το «φυσικό παίξιμο» και να παρακολουθούν ξένους θιάσους για να παραδειγματίζονται. (εφημ. *Ακρόπολις*, εφημ. *Εστία*, 12 Νοεμβρίου 1900 και Μήτσος Μυράτ, *Η ζωή μου*, Αθήνα 1928, σ. 164-165).

13 Διαβάζουμε στα 1907: «Εις τη σκηνή του χορού ιδία συνήρπασε και εκυρίευσε το ακροατήριόν της, εξαρτηθέν ολόκληρον απ' αυτής εφαίνετο η γυναίκα, η αγωνιώσα εις έκαστον βήμα του χορού της και εκάστη κίνησίς της και το αμόλλημα το σιγαλό και τεχνικώτατο της κόμμης της, εξέφραζον πανισχύρως την μεγάλην εσωτερικήν τραγωδίαν», («Θεατρική Κίνη-

αντίθετα με τις τεχνικές συμβάσεις του Νατουραλισμού, αποτελεί τεκμήριο επίδειξης ταμπεραμέντου σε βάρος του δραματικού χαρακτήρα.

Ειδικό ενδιαφέρον έχει η ταύτιση του χαρακτήρα του έργου με τον χαρακτήρα της ερμηνεύτριας. Η γνωστή υπόθεση του δράματος, με την εγκατάλειψη της οικογενειακής εστίας, του συζύγου και των παιδιών της Νόρας έφερνε αβίαστα συνειρμούς στο νου της ελληνικής κοινωνίας με το πρόσφατο σκάνδαλο της προσωπικής ζωής της πρωταγωνίστριας, στοιχείο που δεν έμεινε ανεκμετάλλευτο: «Η παθητικότης της κατά την β΄ πράξιν έφθασεν εις τοιαύτην έντασιν, ώστε κατά το διάλειμμα η νεαρά καλλιτέχνις κατελήφθη εις τα παρασκήνια υπό κρίσεως νευρικής».[14]

Το βάρος του χαρακτήρα της ηρωίδας μετατοπίζεται έξω από το κείμενο και την παράσταση και εστιάζεται στις ψυχολογικές αναμοχλεύσεις της ηθοποιού ενώ η ερμηνεία της λαμβάνεται ως προσωπική ‘απολογία’[15] στα επίμονα ηθικά διλήμματα του πρόσφατου παρελθό-

σις – Η Κυβέλη ως Νόρα», εφημ. *Καιροί*, 4 Οκτωβρίου 1907). Διαβάζουμε επίσης στα 1911 για την ίδια σκηνή: «Η σκηνή του τραγικού χορού της ταραντέλλας ίσως εις τόνον υψηλότερον εκείνου ο οποίος θα ήτο αρμονικός προς το σύνολον του έργου», («Από τα Θέατρα - Νόρα», εφημ. *Εστία*, 12 Ιουλίου 1912).

14 «Τα Θέατρα – Η Κυβέλη», εφημ. *Αθήναι*, 4 Νοεμβρίου1907. Πρόκειται για αναδημοσίευση κριτικής για την παράσταση του *Κουκλόσπιτου* από την εφημερίδα *Πρόοδος* (Κωνσταντινούπολης). Σε άλλο δημοσίευμα, δύο χρόνια αργότερα, η Σοφία Σπανούδη μας πληροφορεί ότι γενικότερα η Κυβέλη όπως και η Ντούζε έχει το «χάρισμα να ζη τους ρόλους της» τόσο πάνω στη σκηνή όσο και πίσω από αυτήν: «Οι ο λ ί γ ο ι που είχαν την εξαιρετικήν ευτυχίαν να παρακολουθήσουν από τα παρασκήνια την υπέροχον ηθοποιΐαν της, είδαν πως εξακολουθεί ακόμη και μετά την παράστασιν να ολολύζη από τον σπαραγμόν της οδύνης», Σοφία Σπανούδη, «Ελληνικόν Θέατρον – Κυβέλη Αδριανού», εφημ. *Πρόοδος* (Κωνσταντινούπολης) 26 Νοεμβρίου 1909.

15 «[…] ότε η Νόρα εγκαταλείπει τον σύζυγόν της λέγουσα ότι δεν ήτο μέχρι τούδε παρά μία κούκλα και ότι εννοεί πλέον να μελετήση εαυτήν, τον κόσμον, την κοινωνίαν, η Κυβέλη ετόνισε τον επίλογον εκείνον ως εν είδος απολογίας […] Ήτο και αυτή άλλοτε μία κούκλα χαϊδεμένη. Εύρε το ομοίωμά της αλλά να εύρεν άρα γε και την απολογίαν της;…» («Τα Θέατρα – Η Κυβέλη», εφημ. *Αθήναι*, 4 Νοεμβρίου1907).

ντος. Το εξιδανικευμένο πορτρέτο της ηρωίδας καθαγίαζε την ερμηνεύτριά της. Η ταύτισή τους έδινε σε όλη την παράσταση οσμή σκανδάλου συνομιλώντας σιγαλόφωνα τόσο με την πρόσφατη σκανδαλολογική επικαιρότητα όσο και με το ρεπερτόριο του γαλλικού βουλεβάρτου που ανέβαινε από τον ίδιο θίασο πολύ συχνότερα. Έτσι, ολόκληρο το έργο αλλά και ο δραματικός χαρακτήρας διαπερνώνται από την προσωπικότητα της ερμηνεύτριας, η οποία επιλέγει να φωτίσει συγκεκριμένα στοιχεία όπως τις συναισθηματικές μεταπτώσεις, ένα έντονο σόλο, τη συγκινησιακή ταύτιση με το ρόλο της σε βαθμό έως και ‘παθολογικό’, παραπέμποντας έτσι σε ερμηνευτικά χαρακτηριστικά μιας ρομαντικής υποκριτικής μεθοδολογίας του όψιμου ευρωπαϊκού βεντετισμού.[16]

Δεύτερη και τολμηρότερη επιλογή για την υποκριτική ιδιοσυγκρασία της Κυβέλης ήταν ο ρόλος της πλέον εμβληματικής ηρωίδας του νατουραλιστικού κινήματος, της *Δεσποινίδας Τζούλιας* του Στρίντμπεργκ[17] τον Αύγουστο του 1908.[18]

16 Ένα από τα λίγα αλλά ωστόσο ισχυρά ‘σχολεία’ υποκριτικής τέχνης στο οποίο οι έλληνες επαγγελματίες ηθοποιοί είχαν τη δυνατότητα να ‘φοιτήσουν’ κατά τη διάρκεια των επισκέψεων των ευρωπαίων αστέρων στην Αθήνα στα τέλη του 19ου και στις αρχές του 20ού αιώνα: Δημητριάδης, «Ευρωπαίοι πρωταγωνιστές», όπ. π.

17 Ο συγγραφέας θεωρούνταν μεγάλο όνομα της ευρωπαϊκής πρωτοπορίας, το έργο του όμως ήταν ουσιαστικά άγνωστο, αν εξαιρέσουμε τη δημοσίευση της μετάφρασής του από τον Γιάννη Καμπύση (περ. *Η Τέχνη*, τχ. 10-11, Αύγουστος - Σεπτέμβριος 1899) και την μοναδική αναγγελία παράστασής του από τον θνησιγενή θίασο του Θωμά Οικονόμου δέκα μήνες πριν στον ίδιο χώρο (στο θεατράκι της συμβολής Πανεπιστημίου και Προαστείου, το μετέπειτα θέατρο Πανελλήνιον) Βλέπε: Αντώνης Γλυτζουρής, «Δημοτικισμός και θεατρική πρωτοπορία· “Το θέατρον των μαλλιαρών” (1907) και ο Θωμάς Οικονόμου», στο: Α. Γλυτζουρής - Κ. Γεωργιάδη (επιμ.), *Παράδοση και εκσυγχρονισμός στο νεοελληνικό θέατρο. Από τις απαρχές ως τη Μεταπολεμική εποχή*, Πρακτικά του Γ΄ Πανελλήνιου Θεατρολογικού Συνεδρίου, Αφιερωμένο στον Θόδωρο Χατζηπανταζή, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 2010, σ. 213, 220.

18 Το έργο παίχτηκε στις 4, 5 και 20 Αυγούστου 1908 στο θέατρο Πανελλήνιον από τον θίασο της Κυβέλης καθώς και σε χειμερινές περιοδείες σε Πάτρα, Σμύρνη (ως τιμητική παράσταση), Κωνσταντινούπολη και Κάιρο.

Το έργο τηρούσε το ζητούμενο του μεγάλου κεντρικού γυναικείου ρόλου και τοποθετούνταν στο πλαίσιο της υπό εξέλιξη συζήτησης περί Νέας Γυναίκας και Χειραφέτησης. Το έργο του Στρίντμπεργκ, που μόνο φεμινιστικό δεν μπορεί να χαρακτηριστεί, εναρμονίστηκε με τις φωνές της αντιχειραφέτησης. Ο συντηρητισμός στην απολυτότητα του γυναικείου προτύπου της εποχής, οδηγεί την κριτική να εστιαστεί ανισομερώς στην ηθική φύση της «μισογυναίκας» σκανδιναβής.[19] Το έργο λοιπόν ανταποκρίνεται σε επίκαιρους κοινωνικούς προβληματισμούς για τη φύση και τη θέση της γυναίκας, που πλέον εκφράζονταν ευρέως και στο πεδίο του εμπορικού θεάτρου,[20] ενώ, ταυτόχρονα, στόχος της ελληνίδας ερμηνεύτριας φάνηκε να είναι μια προσπάθεια εξισορρόπησης.

Το έργο εγκαταλείφθηκε κατόπιν και ξανανέβηκε στη σκηνή της Κυβέλης το 1915. Βλ. Μαρία Σεχοπούλου, *Η πρόσληψη του Αύγουστου Στρίντμπεργκ στην Ελλάδα: μεταφράσεις-παραστάσεις*. Ανέκδοτη διδακτορική διατριβή, ΕΚΠΑ, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Αθήνα 2014, σ. 91-103, 131-134.

19 «[η δεσποινίς Τζούλια] Τύπος “μισογυναίκας” όπως ονομάζουν τας χειραφετημένας οι Σκανδιναυοί», Θρ. Ζ. «Θεατρικαί Σελίδες – Η *Δεσποινίς Τζούλια* και οι *Φρεναί*», εφημ. *Αθήναι,* 5 Αυγούστου 1908.

20 Τα θέματα της χειραφέτησης της γυναίκας και του φεμινισμού, που πραγματεύθηκε το ευρωπαϊκό δράμα του ρεαλισμού και νατουραλισμού από τα μέσα του 19ου αιώνα και μετά, στην πρώτη δεκαετία του 20ού αιώνα είχαν πλέον εισχωρήσει στο εμπορικό θέατρο όχι μόνο στο δράμα αλλά με μεγάλη επιτυχία και στην εμπορική κωμωδία. Χαρακτηριστικά αναφέρεται στο περιοδικό *Ελλάς* για την καλοκαιρινή σεζόν του 1908: «Μετά την *Πρωθυπουργίναν του Συντάγματος* και την *Ανίδα Διδάκτορα* και άλλο φεμινιστικόν έργον ανεβίβασε το θέατρον Κυβέλης, με την *Χειραφετειμένην* του κ. Παπαζαφειροπούλου. Και ούτω μας εδόθη εικών του κράτους της γυναικός και της χειραφετήσεως με τρεις διαφόρους χρωστήρας, δι’ επιθεωρήσεως δια κωμωδίας και δια δράματος», (Ευαγ.- Κυρ., «Θεατρική Επιθεώρησις: εντυπώσεις της εβδομάδος», περ.. *Ελλάς*, 3 Αυγούστου 1908). Επίσης λίγο αργότερα (1909) ο θίασος ανεβάζει με επιτυχία την επιθεωρησιακή σάτιρα *Η Χειραφέτησις* του Γ. Σουρή καθώς και άλλα σχετικά έργα, κυρίως ελλήνων και ελληνίδων συγγραφέων, ενώ γενικά το ζήτημα είναι επίκαιρο και με τις παραστάσεις του έργου *Νέα Γυναίκα* της Κ. Παρρέν στο θέατρο Συντάγματος από την Μαρίκα Κοτοπούλη ήδη από το καλοκαίρι του 1907 αλλά και το πολύ επιτυχημένο νούμερο της «Νέας Γυναίκας» στην επιθεώρηση *Παναθήναια* του 1908.

Αποπειράθηκε να ενσωματώσει την προκλητική για το κοινό αίσθημα ηρωίδα στους δικούς της υποκριτικούς και ιδεολογικούς κώδικες.

Η δυσκολία του εγχειρήματος ήταν συνειδητή και για αυτό μια προσέγγιση εξομάλυνσης ξεκινάει πριν από την παράσταση, με την απόφαση της διεύθυνσης του θεάτρου να προλογίσει το έργο ο Γρηγόριος Ξενόπουλος.[21] Η εισήγηση του τελευταίου, που θα δυναμιτίσει την ατμόσφαιρα στον Τύπο από την επόμενη μέρα, παρουσιάζει αποσπασματικά και συνοπτικά τον γνωστό πρόλογο – μανιφέστο του Στρίντμπεργκ αλλά η πρωτοτυπία του έλληνα συγγραφέα βρίσκεται στις τελευταίες προτάσεις του, όπου φαίνεται πιο διαλλακτικός ως προς τα αισθήματα χαράς που προτρέπει αντίστοιχα ο Στρίντμπεργκ να νιώσουν οι θεατές για τον θάνατο της Τζούλιας.[22] Μπορεί η Τζούλια να είναι άτομο ηθικά εκφυλισμένο,[23] όπως ομολογεί ο δημιουργός της στον πρόλογό του, όμως ο Ξενόπουλος δίνει με μεγάλη διακριτικότητα στη Τζούλια έναν τόνο τραγικής ηρωίδας που καταλήγει σε τραγική πτώ-

21 Το κείμενο της εισήγησης του Γρ. Ξενόπουλου δημοσιεύθηκε λίγους μήνες αργότερα στο περ. *Παναθήναια*, τχ. 197-198 (15 – 31 Δεκεμβρίου 1908), υπό τον τίτλο «Ο Αύγουστος Στρίντμπεργ και η “Δεσποινίς Τζούλια”», σ. 140 – 146.

22 Διαβάζουμε στον «Πρόλογο» της *Δεσποινίδος Τζούλιας* του Στρίντμπεργκ (μετ. Γ. Καμπύση): «Καιρός που θα πετάξουμε αυτές τις κατώτερες τις αβέβαιες σκεφτομηχανές, που λέγονται αιστήματα γιατί καταντούν περιττές και βλαβερές μόλις η κρίση αναπτυχτεί. Αυτό, που η ηρωίδα διαγείρει τον οίχτο βρίσκεται μόνο στη δική μας αδυναμία, γιατί δεν μπορούμε ναντισταθούμε στο αίσθημα του φόβου […]»: Αυγ. Στρίντμπεργκ, «Πρόλογος», περ. *Η Τέχνη*, όπ.π. Αντίστοιχα στην εισήγηση του Ξενόπουλου το αίσθημα του οίκτου για το πάσχον δραματικό πρόσωπο είναι δεδομένο: «[…] Αλλά μήπως και τον χειμώνα μας αφήνει το κοσμαγάπητον πόκερ να πηγαίνωμεν εις το θέατρον; Και αν τύχη να υπάγωμεν, η λύπη μας δι’ ένα θάνατον επί σκηνής θα είνε τάχα μικροτέρα διότι τον χειμώνα κάνει κρύο; […]», Ξενόπουλος, «Ο Αύγουστος Στρίντμπεργ και η “Δεσποινίς Τζούλια”», όπ. π.

23 «Εις τας φλέβας της ρέει αίμα βασιλικόν, αλλ’ έχει ήδη συντελεσθή ο εκφυλισμός της γενεάς, ο οποίος θα την σβύση», Ξενόπουλος, όπ.π., σ. 143.

ση.[24] Με αυτό το ρομαντικής αντίληψης φινάλε του έργου, με το βάρος της αισθητικής απόλαυσης και της συγκίνησης να πέφτει στον άδικο, πρόωρο αλλά προδιαγεγραμμένο θάνατό της, η *Δεσποινίδα Τζούλια* του Στρίντμπεργκ στα χέρια της Κυβέλης αποκτά κάτι από τις ηρωίδες του πρώιμου μετα-ρομαντικού δράματος του 19ου αιώνα, όπως η πασίγνωστη στους θεατές, Μαργαρίτα Γκοτιέ.[25] Η πρωταγωνίστρια φιλοτεχνεί εκ νέου το πορτρέτο της ηρωίδας του Στρίντμπεργκ, μαλακώνοντας τις κοφτερές της όψεις: με έμφαση σε μια φροντισμένη εξωτερική απόδοση του ρόλου, η οποία συνίστατο στο «αμαζόνιον παράστημα» και στα «σουηδικώτατα κτενισμένα μαλλιά» και στην έκφραση του εσωτερικού της κόσμου με τις αναμενόμενες, με λαχτάρα από το κοινό, «στιγμάς εξάρσεως».[26] Η Κυβέλη, παίζοντας με τον τρόπο που απέδιδε πειστικότερα, «υπεκρίθη το πρόσωπον τρυφεράς κορασίδος […]. Αλλά τοιαύτη δεν είνε η δεσποινίς Τζούλια, ή Ιουλία η χειραφετημένη

24 Σε ένα πρώτο επίπεδο ο Γρ. Ξενόπουλος τοποθετεί τον Στρίντμπεργκ σε μια διαχρονική ακολουθία τραγικών ποιητών: «Πότε λοιπόν πρέπει να δίδωνται αι τραγωδίαι, και δια ποίους τας έγραψαν οι μεγαλοφυείς συγγραφείς από του Αισχύλου μέχρι του Στρίντμπεργ;» («Ο Αύγουστος Στρίντμπεργ και η "Δεσποινίς Τζούλια"», όπ.π. σ. 145) ενώ επιχρωματίζει την ηρωίδα του έργου ως «απηλπισμένο και βασανισμένο άνθρωπο». Η διάσταση του Ξενόπουλου από τις απόψεις του Στρίντμπεργκ, τις οποίες συνοπτικά παρουσίασε τη νύχτα της ελληνικής πρεμιέρας του έργου, εμφανίζεται πιο καθαρά λίγο αργότερα σε δημοσίευμά του με τίτλο «Κωμωδία και Δράμα» (εφημ. *Αθήναι*, 28 Αυγούστου 1908). Εκεί, με μεγαλύτερη σαφήνεια για τη χαρά που μπορεί κανείς να αισθανθεί «βλέπων αποθνήσκουσα την δίδα Τζούλιαν» (την οποία χαρά ο Στρίντμπεργκ παρομοιάζει με «αίσθημα απολύτως φαιδρόν»), ο έλληνας συγγραφέας διευκρινίζει ότι «[ί]σως η εξήγησις του συγγραφέως της "Τζούλιας" να είνε ανεπαρκής».

25 Για το θέμα των «έργων με θέση» και τη σχέση τους με τον ελληνικό βεντετισμό βλ. Ελίζα-Άννα Δελβερούδη, «Βεντετισμός ή έργα με θέση», στο: *Ζητήματα ιστορίας των νεοελληνικών γραμμάτων. Αφιέρωμα στον Κ. Θ. Δημαρά*, Παρατηρητής, Θεσσαλονίκη 1994, σ. 219-242.

26 Κ., «Από τα θέατρα – Η "Δεσποινίς Τζούλια"», εφημ. *Εστία,* 5 Αυγούστου 1908.

αυτή Σουηδή»,[27] όπως παρατηρούσε εύστοχα κριτικός της εποχής. Η συσχέτιση της χειραφέτησης με τον εξανδρισμό των γυναικών, συχνό μοτίβο των υπέρμαχων της αντιχειραφέτησης,[28] ήταν το στοιχείο που η ελληνίδα πρωταγωνίστρια φάνηκε ακριβώς να θέλει να αποφύγει ώστε να αποτρέψει την επισφαλή για την υποκριτική της ιδιοσυγκρασία διολίσθηση στην ατραπό του «εξανδρισμού» της.[29]

Το έργο δεν φαινόταν να δένει με τις υποκριτικές χάρες της Κυβέλης και δεν καθιερώθηκε στο ρεπερτόριο του θιάσου της αφού, ομόφωνα σχεδόν, χαρακτηρίστηκε «βαρύ και ακατάλληλον» για το μεσημβρινό ελληνικό κοινό.[30] Ωστόσο, η πρωταγωνίστρια επέμεινε στην τοποθέτηση της ηρωίδας στο οπλοστάσιο των ‘μεγάλων’ ρόλων της, ανεβάζοντάς το έργο για τα επόμενα δύο χρόνια σε πιο κοσμοπολίτικες πρωτεύουσες, όπως η Κωνσταντινούπολη, η Σμύρνη και το Κάιρο.

Από τις λίγες περιπτώσεις που παραβιάζεται η ιεραρχία του θιάσου, με την Κυβέλη να ενσαρκώνει παροδικά δευτερεύοντα ρόλο, είναι όταν ο θίασός της ενισχύεται ‘ποιοτικά με τον καθιερωμένο ως ιψενικό ερμηνευτή, Θωμά Οικονόμου.[31] Πρόκειται για τον ρόλο της Ρεγ-

27 «Της Ημέρας – Το Δράμα του Στρίμπερ», εφημ. *Καιροί*, 6 Αυγούστου 1908.

28 «[Η δεσποινίς Τζούλια] είναι ένα ανδρογύναιον αποτρόπαιον οργών προς την ακόλαστον ηδυπάθειαν και μη πιστεύον εις τον Θεόν, ουδέ περικλείον εν τη καρδία ευγενή και γενναία συναισθήματα», «Της Ημέρας. Το δράμα του Στρίμπερ», εφημ. *Καιροί,* 6 Αυγούστου 1908. Βλ. και Χρυσούλα Αναγνωστοπούλου, «Το γυναικείο ζήτημα στο περιοδικό Βοσπορίς», περ. *Μνήμων*, τχ. 32 (2011- 2012), σ. 148.

29 Η Μαρίκα Κοτοπούλη, στον αντίποδα της ενζενί Κυβέλης, υπογράμμιζε αργότερα την απόκλιση: «νομίζω πως δεν απέδωσε τον ρόλο της Τζούλιας που φαντάζομαι εγώ. Ίσως να μην είνε δια την κ. Κυβέλη η Τζούλια, όπως την έχει γράψη ο συγγραφεύς, όπως την εννοώ και όπως επίσης μου την είπε και ο κ. Οικονόμου», «Θεατρικαί Σελίδες. Συνέντευξις με την δεσποινίδα Κοτοπούλη», εφημ. *Αθήναι*, 3 Μαΐου 1911.

30 Ευαγ. – Κυρ., «Αι Εντυπώσεις της Εβδομάδος», περ. *Ελλάς*, 10 Αυγούστου 1908.

31 Για την παγίωση αλλά και τυποποίηση του Θ. Οικονόμου στα έργα του Νορβηγού συγγραφέα, βλ. Αντώνης Γλυτζουρής, «Ο Θωμάς Οικονό-

γίνε στους *Βρικόλακες* του Ίψεν.[32] Το όνομα της Κυβέλης, αν και όχι σε κεντρικό ρόλο, είναι τονισμένο στο πρόγραμμα,[33] ενημερώνοντας καθησυχαστικά τον επίδοξο θεατή για την παρουσία της. Είναι χαρακτηριστική η εμφατική της άρνηση για τον πρωταγωνιστικό ρόλο της κυρίας Άλβινγκ, ο οποίος θα αποδυνάμωνε το σχετικά άκαμπτο υποκριτικό της προφίλ, με ειδικότητα στις κοριτσίστικες μορφές. Επίσης είναι ενδεικτική η προσήλωσή της σε προνατουραλιστικές υποκριτικές αντιλήψεις καθώς και η δυσκολία της να ελευθερωθεί από την αυστηρή τυποποίηση. Χωρίς μαρτυρίες για την ερμηνεία της, μπορούμε να υποθέσουμε ότι ο ρόλος της Ρεγγίνε της προσέφερε την άνεση μιας ασφαλούς επίδοσης στο ύφος του χαριτωμένου πρότυπου των αστικών ηθογραφιών, για να λάμψουν στο παίξιμό της προσφιλή στοιχεία όπως η κοριτσίστικη χάρη και η θηλυκή ματαιοδοξία.

Οι παραπάνω παραστάσεις αποτέλεσαν στην περίοδο αυτή τον συνδετικό κρίκο μεταξύ της Κυβέλης και των ηρωίδων από τη δραματουργία του Ρεαλισμού και του Νατουραλισμού. Η ελληνίδα πρωταγωνίστρια αρχίζει σύντομα να καλύπτει την ανάγκη γυναικείων θεατρικών πορτρέτων με πιο οικείες, λιγότερο ωμές και κυρίως ντόπιες ηρωίδες των ηθογραφικών αστικών δραμάτων, ιδιαίτερα του Γρηγόριου Ξενόπουλου. Η μικρή ανοχή της κοινής γνώμης στις «αρλούμπες του ψευδορεαλισμού»,[34] όπως χαρακτηρίστηκε το έργο του Στρίντμπεργκ, την

μου σε Ιψενικούς ρόλους», στο: Γωγώ Κ. Βαρζελιώτη (επιμ.) *Πρακτικά Επιστημονικού Συνεδρίου: Από τη χώρα των κειμένων στο βασίλειο της σκηνής, Αθήνα, 26-30 Ιανουαρίου 2011, στο πλαίσιο του εορτασμού 20 χρόνια Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών*, Ηλεκτρονική Έκδοση, Αθήνα 2014, σ. 821- 828.

32 Το έργο με συμμετοχή της Κυβέλης σε αυτό παρουσιάστηκε πρώτα κατά την χειμερινή περιοδεία του θιάσου στο Δημοτικό Θέατρο Βόλου στις 3 Νοεμβρίου 1911.

33 Περιεχόμενο έντυπου θεατρικού προγράμματος – Κέντρο Μελέτης και Έρευνας του Ελληνικού Θεάτρου - Θεατρικό Μουσείο, Φάκελος Κυβέλη Αδριανού 66Β/3/16461.

34 «Σημειώσεις», εφημ. *Αθήναι*, 13 Αυγούστου 1908: «Εις μικρός θρίαμβος της συγχρόνου δραματικής παραγωγής. Το δε κοινόν κάκιστα διατεθειμένον κατά του κ. Γρ. Ξενοπούλου μετά την συνηγορίαν του περί Στρίβ-

ωθούν σε ασφαλέστερες επιλογές. Πρόκειται για τη δεύτερη, αμβλυωπική σχέση της Κυβέλης με τον μοντερνισμό, η οποία συνίσταται στην επιλογή θεατροποιημένων μυθιστορημάτων από συγγραφείς που στον χώρο της λογοτεχνίας συνδέονται με το ρεαλιστικό κίνημα.

Πρόκειται για τα έργα *Βαρβάρα*,[35] το εξελληνισμένο πορτρέτο της *Βάρενκα Ολέσοβα* του Μαξίμ Γκόρκι, από τον Γρ. Ξενόπουλο,[36] την *Ανάσταση* του Λέοντος Τολστόι στην διασκευή του Henri Bataille[37] και τη θεατροποιημένη διασκευή της *Νανάς* του Εμίλ Ζολά από τον William-Bertrand Busnach.

Το φιλολογικό εκτόπισμα των αρχικών ρεαλιστών λογοτεχνών έκανε τα έργα κατάλληλα για τιμητικές παραστάσεις και, με εξαίρεση τη *Νανά*, αποτέλεσαν πάγιες επιλογές της πρωταγωνίστριας στις περιοδείες της. Όμως και οι τρεις διασκευαστές, με λαμπρή θητεία στο χώρο του ελληνικού και γαλλικού[38] αντίστοιχα βουλεβάρτου, αποτελούν γέφυρα οπισθοδρομικής μετάβασης ή ολοκληρωτικής προς το παρόν απομάκρυνσης από τις πρώτες απόπειρες της ηθοποιού στο ρεπερτόριο του ώριμου Ρεαλισμού και Νατουραλισμού.

Η ηθογραφική *Βαρβάρα* του Γκόρκι εξασφαλίζει ρόλο απόλυτα συμβατό, «επίτηδες καμωμένο δια την κυρίαν Κυβέλην Αδριανού». Με

μπεργ, εχειροκρότησε μετ’ ενθουσιασμού. Η “Φωτεινή Σάντρη” είναι η μοναδική εφέτος θεατρική επιτυχία εις το δράμα. […] Αι αρλούμπαι του ψευδορεαλισμού δεν έχουν πέρασιν. Το αθηναϊκό δε κοινόν υπέρ παν άλλο ανεπτυγμένον γνωρίζει να κρίνη όπως αρμόζει και εκεί που αρμόζει».

35 Το έργο παίχτηκε πρώτη φορά τον Οκτώβριο του 1909 ως τιμητική της πρωταγωνίστριας και συνέχισε να ανεβαίνει με επιτυχία στα επόμενα χρόνια.

36 Κωνσταντίνος Κυριακός, *Ρώσικο Θέατρο και Ελληνική Σκηνή*, Αιγόκερως, Αθήνα 2012, σ. 14, 160.

37 Το διασκευασμένο μυθιστόρημα πρωτοπαίχτηκε από τον θίασο της Κυβέλης ως τιμητική της στις 30 Νοεμβρίου 1911 και θα συνεχίσει να το ανεβάζει έως το 1918 (Κυριακός, *Ρώσικο Θέατρο,* όπ.π., σ. 81).

38 Βλέπε ενδεικτικά τη μελέτη για τη σχέση του Ζολά με τον διασκευαστή του, Ουίλιαμ Μπούσναχ στο: Martin Kanes, «Zola and Busnach: The Temptation of the Stage», περ. *Modern Language Association of America*, Vol 77, No 1 (Mar. 1962), σ. 109-115.

το βάρος να πέφτει στη φυσική ομορφιά του «εκτάκτου ωραιότητος» δραματικού της προσώπου, η Βάρενκα ή Βαρβάρα είναι μια ηρωίδα «όλη ζωή, αφελής, sui generis».[39] Και εδώ προστίθεται ο νέος υποκριτικός ελιγμός, ότι δηλαδή η Βαρβάρα είναι «ο τύπος του θήλεος του ανεπιτηδεύτου, του φυσικού, του δυνατού, του σχεδόν αγρίου»,[40] του μη διαστρεβλωμένου από τον πολιτισμό των πόλεων. Πρόκειται για ακόμα ένα πορτρέτο με τη σαγηνευτική δύναμη του δροσερού νεαρού κοριτσιού, που η Κυβέλη έχει ενσαρκώσει κατά κόρον και με επιτυχία, εδώ στην παραλλαγή του χαριτωμένου και ακαταμάχητου «αγοροκόριτσου», που κάθε άλλο παρά ακύρωνε τον κανόνα.

Η ανεπάρκεια της μεταφοράς του διηγήματος από τη λογοτεχνία στο θέατρο εκλήφθηκε από την κριτική ως διαφημιστική «απάτη»,[41] αφού η διασκευή δεν ήταν το «έξοχο έργο του Ρώσου λογίου».[42] Όμως η ωραία, ανεξιχνίαστη, προκλητική και αδιάφορη ηρωίδα αποδείχτηκε υπεράνω πνευματικών δικαιωμάτων.

Το ίδιο φαινόμενο παρατηρείται και σε άλλα έργα της ρώσικης ρεαλιστικής λογοτεχνίας που στην υπό εξέταση περίοδο ανήκει και η *Ανάσταση* του Τολστόι το 1911.

Το φαινόμενο αυτό της δραματοποίησης λογοτεχνικών έργων αποτελεί έναν τρόπο να αφομοιώσει το πλατύ κοινό τους ρεαλιστές και νατουραλιστές συγγραφείς, με τους δικούς του όρους.[43] Με διασκευαστές συνήθως συγγραφείς που γνωρίζουν καλά τους μέσους όρους του

39 Περιεχόμενο έντυπου θεατρικού προγράμματος, Κέντρο Μελέτης και Έρευνας του Ελληνικού Θεάτρου - Θεατρικό Μουσείο, Φάκελος Κυβέλη Αδριανού, 66^{Α}/9/18417 (4 Οκτωβρίου 1909).

40 Θεατρικό πρόγραμμα, όπ.π.

41 «Η “Βαρβάρα”, εφ’ όσων γνωρίζομεν, δεν είνε δράμα του Γκόρκη. Είναι ένα απλούν διήγημά του ακατάλληλον δια την σκηνήν, το οποίον εδραματοποιήθη […] κτηνώδες βαναυσούργημα, ανάξιον όχι μεγάλου συγγραφέως, αλλά και κοινού ανθρώπου», «Θεατρικά», περ. *Ελλάς,* 11 Οκτωβρίου 1909.

42 «Θέατρα», εφημ. *Πρόοδος* (Κωνσταντινούπολης), 24 Νοεμβρίου 1909.

43 Το φαινόμενο αυτό θα συνεχιστεί με ένταση και κατά το Μεσοπόλεμο. Βλ. Αρετή Βασιλείου, *Εκσυγχρονισμός ή Παράδοση; Το Θέατρο Πρόζας στην*

αστικού γούστου, τα έργα καθίστανται πιο ανώδυνα και ουδέτερα τόσο στην κοινωνική ματιά τους όσο και στους χαρακτήρες των νέων δραματικών τους προσώπων. Η *Ανάσταση*, μετά το γόητρο που αποκτά ο συγγραφέας της στις πρωτοποριακές ευρωπαϊκές σκηνές με το *Κράτος του Ζόφου*, μπήκε πολύ γρήγορα στο φάσμα της μαζικής κουλτούρας,[44] κυρίως της λονδρέζικης[45] και της παρισινής σκηνής, από όπου πιθανότατα υιοθετήθηκε από τις ελληνίδες βεντέτες. Παράλληλα με την Κατιούσα της *Ανάστασης* του Τολστόι από την Κυβέλη, ανέβαινε από την Μαρίκα Κοτοπούλη και η δραματοποιημένη *Άννα Καρένινα* του πρόσφατα εκλιπόντος την εποχή εκείνη συγγραφέα.

Ο ρόλος πάντως της Κατιούσα δεν αποτελεί εξαίρεση στην δραματική πινακοθήκη της Κυβέλης. Νόθο παιδί, προερχόμενη από κατώτερα ταξικά στρώματα, όμορφη όμως σαν ρόδο, νέα, απλοϊκή και αθώα, συναρπάζει άθελά της στις τρεις πρώτες πράξεις το ρώσο αριστοκράτη (τον οποίο, στην ελληνική πρεμιέρα υποδύθηκε ο Νικόλαος Ροζάν), για να τη δούμε στις δύο τελευταίες πεσμένη στον κοινωνικό βούρκο να αποκρούει με αβρότητα τον άνθρωπο που την οδήγησε εκεί. Πλαισιωμένη επί σκηνής από σαράντα ακόμη δραματικά πρόσωπα,[46] μέσα από μεταπτώσεις και περιπέτειες που θυμίζουν μελόδραμα, η Κυβέλη

Αθήνα του Μεσοπολέμου, Μεταίχμιο, Αθήνα 2005, σ. 134-136 και 328-329.

44 Η *Ανάσταση* του Τολστόι είχε γίνει ακόμη και βωβή κινηματογραφική ταινία ήδη από το 1909, σε κινηματογραφική διασκευή του Frank E. Woods, σκην. D. W. Griffith, με πρωταγωνιστές τους Arthur V. Johnson και την Florence Lawrence. Βλ. Richard Schickel, *D. W. Griffith: An American life*, Limelight Editions, New York 1996, σ. 135.

45 Το έργο σημείωσε 93 παραστάσεις στην εμπορική σκηνή του «His Majesty's Theatre» στο Λονδίνο την άνοιξη του 1903. Βλέπε, W. Gareth Jones «Tolstoy staged in Paris, Berlin, and London» στο: Donna Tussing Orwin (Ed.), *The Cambridge Companion to Tolstoy*, Cambridge University Press, U.K. 2002, σ. 142-157.

46 Περιεχόμενο θεατρικού προγράμματος της πρεμιέρας του έργου: Θεατρικό Μουσείο, φάκελος Κυβέλη Αδριανού 66/Β/1/19737.

παίζοντας «ιδεωδώς καλά, με φυσικότηταν άφθαστον»,[47] δεν παύει να φέρει δυο από τις βασικές αποχρώσεις των πορτρέτων που αντιπροσωπεύει: την ομορφιά που σκανδαλίζει και τη συγκίνηση μέσα από τα πάθη της ηρωίδας-θύματος της άδικης κοινωνίας και του έρωτα.

Ωστόσο η διασκευή αυτή, που ο Μιλτιάδης Λιδωρίκης χαρακτηρίζει ως «νεωτεριστικό δράμα»,[48] πρέπει να ήταν τόσο αφοπλισμένη από τον ρεαλισμό και την οξεία κοινωνική ματιά του «μεγάλου φιλοσόφου Τολστόι», όπως τον διαφήμιζε το πρόγραμμα, που η παράσταση δινόταν στην Αθήνα ως απογευματινή «δι' οικογενείας»,[49] ενώ στη Σμύρνη αποκτούσε διδακτική διάσταση απευθυνόμενη σε σχολεία.[50]

Αυτή η τάση εξελίσσεται και κορυφώνεται στην έναρξη της θερινής περιόδου του 1912, με την παράσταση της θεατροποιημένης διασκευής της *Νανάς* του Εμίλ Ζολά, ταυτόχρονα από την Κοτοπούλη και την Κυβέλη.[51] Μια παροπλισμένη, ανακατασκευασμένη σύμφωνα με τα γούστα του μεγάλου κοινού,[52] «θεμελιωδώς ηθική Νανά»,[53] απαλλαγμένη από την αρχική ρεαλιστική της ωμότητα, όπως φάνηκε να συμφωνούν στην ετυμηγορία τους η γαλλική κριτική του 1881 και

47 Θεατής, «Από τα Θέατρα – Η Χθεσινή της Κυβέλης», εφημ. *Εστία*, 1 Οκτωβρίου 1911.

48 Μιλτιάδης Λιδωρίκης, «Η "Ανάστασις"», εφημ. *Εστία*, 29 Σεπτεμβρίου 1911.

49 «Τα Θέατρα», εφημ. *Αθήναι*, 11 Οκτωβρίου 1909.

50 Περιεχόμενο θεατρικού προγράμματος για απογευματινή παράσταση του έργου στη Σμύρνη, πιθανά στις 4 Φεβρουαρίου 1912: Θεατρικό Μουσείο, φακελ. Κυβέλη Αδριανού 66/Β/7/20125.

51 Η διασκευή του μυθιστορήματος ανέβηκε πρώτη φορά στις 28 Ιανουαρίου 1881 στο δημοφιλές θέατρο Ambigu – Comique του Παρισιού, πολύ πριν ο Ζολά αποτελέσει έμπνευση για το Théâtre Libre.

52 Kanes, «Zola and Busnach», όπ.π.

53 «a fundamentally moral Nana, a poor girl who does not realize the harm she is doing and who, I assure you, is no way responsible for the stupidity of the men who ruin themselves for her»: Noel and Stoullig, *Les Annales du théâtre et de la musique*, Paris, 1881, σ. 363, με αναδημοσίευση στο John Mc Cormick, *Popular Theatres of Nineteenth Century France*, Routledge, London and New York, 1993, σ. 221-223.

η ελληνική κριτική του 1912.[54] Και πάλι μιλάμε για το εξευγενισμένο και εκλεπτυσμένο πορτρέτο της παραστρατημένης ηρωίδας,[55] με έντονο το ηθικοπλαστικό στοιχείο.[56]

Τα πορτρέτα των ηρωίδων αποτελούν το απαραίτητο όχημα για την εισαγωγή του μοντέρνου ρεπερτορίου στο θίασο της Κυβέλης. Το ελ-

54 «Θεατρικά», περ. *Ελλάς*, 13 Μαΐου 1912. Ο γράφων σχολιάζει το έργο που παίχτηκε παράλληλα από τις δύο πρωταγωνίστριες, επισημαίνοντας ότι: «Ο διασκευάσας το ομώνυμον μυθιστόρημα εις δράμα, παρέλαβεν εξ αυτού μόνον την ηθικήν του θέσιν και περιώρισεν εις το ελάχιστον την ρεαλιστικήν ωμότητα του έργου. Και τοιουτοτρόπως παρέστημεν προ δράματος κοινωνικώς διδακτικού». Σχολιάζει επίσης ότι το έργο ανήκει στην «παλαιά σχολή», σε αντίθεση με τη *Δεσποινίδα Τζούλια*, που ανήκει στη «νέα σχολή» αλλά ότι και τα δύο έργα έχουν την ίδια «ωμότητα», την «ιδίαν θέσιν και τον αυτόν σκοπόν», με τη διαφορά ότι η *Νανά* ανήκει τελικά στην «αιώνιον Τέχνην», στην οποία «αι σκηναί και οι χαρακτήρες αντεγράφησαν εκ του φυσικού. Και το φυσικόν, αυτό είνε η παντοτεινή Τέχνη, αυτό είνε η χθεσινή, η σημερινή, η αυριανή σχολή».

55 Η μονομαχία των δύο βεντετών, Κυβέλης και Μαρίκας Κοτοπούλη, που στη σεζόν αυτή σημείωνε έντονη πόλωση και κορυφώθηκε με το παραπάνω «ναναρισμα» (Χ., «Από τα θέατρα. “Νανά”», εφημ. *Εστία,* 9 Μαΐου 1912) της ελληνικής σκηνής, έληξε χαρακτηριστικά με την παράλληλη επίδειξη δεξιοτεχνίας στο έργο-αρένα του γυναικείου βεντετισμού του προηγούμενου αιώνα, την *Κυρία με τις Καμέλιες* του Δουμά υιού. Η κατάληξη αυτή φανέρωνε το γενικότερο αισθητικό υπόβαθρο: τη χρήση κεντρικών ηρωίδων, που παρέπεμπαν στις στερεοτυπικές ηρωίδες των «έργων με θέση» του τελευταίου μισού του 19ου αιώνα. Όπως είναι γνωστό, τα τελευταία, παρά τις υβριδικές ρεαλιστικές τους τάσεις, έφεραν έντονα στοιχεία τυποποίησης και ηθικοπλαστικούς στόχους ενώ ελάχιστη ήταν η σχέση τους με τα δραματικά πρόσωπα των ρεαλιστικών ή νατουραλιστικών δραμάτων. Ελίζα-Άννα Δελβερούδη, «Βεντετισμός ή “έργα με θέση”: η ανανέωση του δραματολογίου στην Αθήνα κατά την τελευταία δεκαετία του 19ου αι.», στον τόμο: *Ζητήματα ιστορίας των νεοελληνικών γραμμάτων. Αφιέρωμα στον Κ.Θ. Δημαρά*, Παρατηρητής, Θεσσαλονίκη 1994, σ. 219-242.

56 Βλέπε το κεφάλαιο «A Naturalist Performance: Zola’ s *Nana* at the Ambigu-Comique, 28 January 1881» στο: Claude Schumacher (ed.), *Naturalism and Symbolism in European Theatre 1850 – 1918*, Cambridge University Press, 1996, σ. 72-73.

ληνικό κοινό γνώρισε συγκεκριμένα έργα του Ρεαλισμού και Νατουραλισμού λόγω του εκτοπίσματος και της εύληπτης αξιοποίησης των ηρωίδων αυτών.

Τα έργα του μοντερνισμού, λειτουργούν, όπως είναι γνωστό, ως «ενέσεις ποιότητας» στο κατά βάση εμπορικό ρεπερτόριο βουλεβάρτου της ελληνίδας πρωταγωνίστριας. Είναι τα έργα, που μπορούν να αποκαλύψουν την καλλιτεχνική αξία[57] της ηγέτιδας του εμπορικού θιάσου, η οποία πασχίζει να εξομοιωθεί με τις ευρωπαίες συναδέλφους της, κυρίως εκείνων που είχαν συμπεριλάβει την Αθήνα στην «καλλιτεχνική τους τροχιάν».[58]

Η πρωταγωνίστρια αποδεικνύει ότι ειδικεύεται σε πορτρέτα χειραφετημένων ηρωίδων που εναντιώνονται αρχικά στην κοινωνική ηθική δίνοντάς τους δύο βασικές διαστάσεις. Η πρώτη και ίσως άκοπη για την Κυβέλη διάσταση προέρχεται από την καθημερινή της αυτοδιδαχή

57 «Θα την ονόμαζα αποκλειστικώς κωμωδόν, άλλα όσοι την είδαν να παίζη εις την "Δίδα Τζούλια" του Στρίντμπεργκ δεν θα εδίσταζον να υποστηρίξουν ότι η Κυβέλη πρέπει να καταλεχθή μεταξύ των μεγάλων τραγωδών», ομολογεί ο συντάκτης της παρισινής εφημερίδας *Κομέντια.* Το ελληνόφωνο κοινό πληροφορείται για την κριτική αυτή για την ελληνίδα καλλιτέχνιδα από αναδημοσίευση στο περιοδικό *Ταχυδρόμος* της Κωνσταντινούπολης. Στο: Γιούλη Πεζοπούλου, *Το Θέατρο στην Κωνσταντινούπολη: 1900 - 1922*, Διδακτορική Διατριβή, τ. Α΄, Ε.Κ.Π.Α., Φιλοσοφική Σχολή, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Αθήνα 2004 , σ. 238.

58 Α-Ω, «Εναγές Έγκλημα», εφημ. *Εστία*, 27 Νοεμβρίου 1911. Ο αρθρογράφος συγκρίνει τις ελληνίδες Κοτοπούλη και Κυβέλη με την Σουζάν Ντεπρέ για να καταλήξει στην υπεροχή των συμπατριωτισσών του. Και ενώ η Ντεπρέ έπαιξε στη σκηνή του Βασιλικού θεάτρου αρκετά γνωστά έργα βουλεβάρτου, ο συντάκτης επιλέγει να την συγκρίνει με τις αθηναίες πρωταγωνίστριες μόνο στα μοντέρνα «αριστουργήματα»: «[…] δεν πρόκειται μόνον περί απλής συγκρίσεως, αλλ' εις πολλά μέρη και περί προκρίσεως των δύο δυστυχισμένων Ελληνίδων. Είναι μεγάλο κρίμα που δεν έπαιξε την "Ηλέκτραν" η κ. Δεπρέ· η σύγκρισις προς την δεσποινίδα Κοτοπούλη θα ήτο προχειροτέρα. Θα παίξη όμως προσεχώς η Κυβέλη την "Νόραν" εις το Βασιλικόν. Και αν έχω μίαν τελευταίαν θερμήν ικεσίαν προς την νομπλές Ατενιέν είναι να περιμένουν αυτήν την παράστασιν πριν με παραδώσουν εις την πυράν».

στη σκηνή του γαλλικού και ελληνικού βουλεβάρτου με τη τυποποίηση μιας «φυσικότητας» σε ρόλους σκερτσόζας ή ευαίσθητης χαριτωμένης αστής. Η δεύτερη διάσταση προέρχεται από την καρδιά του ώριμου βεντετισμού του 19ου αιώνα και σχετίζεται με την παρουσίαση του γυναικείου δραματικού προσώπου ως αβοήθητου θύματος με στόχο τη συγκίνηση. Επιπλέον, η αναγνωρίσιμη προσωπικότητά της είναι παρούσα στις ερμηνείες της και διαπερνά τους ρόλους. Η μικρή ανοχή του πολυπληθούς της ακροατηρίου στα έργα του ώριμου ρεαλισμού την οδηγεί σύντομα προς παραδοσιακότερα μονοπάτια ηθογραφικών και ηθικοπλαστικών αναφορών μέσα από τις δραματοποιήσεις της ευρωπαϊκής ρεαλιστικής πεζογραφίας. Εκεί η υποκριτική φυσιογνωμία της ηθοποιού, παρά τον ανανεωτικό αέρα της αστικής σκηνικής άνεσης και φυσικότητας, φαίνεται να αναπροσαρμόζεται ώστε να ταιριάζει καλύτερα σε παραδεδομένα ιδεαλιστικά στερεότυπα.

Η δημιουργία ενός ομογενοποιημένου πλέγματος ηρωίδων του μοντέρνου δράματος από την πρωταγωνίστρια-βεντέτα δεν προκύπτει ως αποτέλεσμα καλλιτεχνικής αναζήτησης αλλά ως προσπάθεια σκηνικής κυριαρχίας, που έδειχνε ότι έχει τα ερείσματά της στη ‘σοβαρή’ ή μοντέρνα δραματουργία. Καθώς όμως η κυριαρχία αυτή αναπτυσσόταν στη νεόκοπη αθηναϊκή αστική σκηνή, δεν μπορούσε τελικά να αποφύγει και τη θωπεία του γούστου του μέσου θεατή, ο οποίος αποδείκνυε χρόνο με το χρόνο ότι εμπιστευόταν όλο και πιο παραδοσιακά γυναικεία πρότυπα. Το πλέγμα των ηρωίδων, από τη Νόρα και την Τζούλια έως την Βαρβάρα, την Κατιούσα και τη Νανά, καταλήγει να αποτελείται από εκλεπτυσμένες, θετικές ουσιαστικά ηρωίδες, τις οποίες ο βεντετισμός και η εμπορικότητα δεν επέτρεψαν να μετουσιωθούν σε εξατομικευμένες προσωπογραφίες. Το βασικό ανάχωμα προς αυτή την κατεύθυνση είναι η τάση εξιδανίκευσης των γυναικείων δραματικών χαρακτήρων ενώ η ομορφιά και η ισορροπία, ως κώδικες υποκριτικής (απόηχοι ενός ιδιότυπου νεοελληνικού decorum της πρωταγωνίστριας), είναι τα στοιχεία που διατηρούν τη δημοτικότητά της στην εξωστρεφή αυτή περίοδο της ελληνικής μπελ επόκ.

Ενδιαφέρον έχει και η εμπλοκή των πορτρέτων ηρωίδων του μοντέρνου δράματος με την εγχώρια δραματική παραγωγή της εποχής

και τις 'νεωτερικές' αναζητήσεις των δημιουργών της.[59] Με εμφατικά απούσα τη σκηνοθετική μέριμνα, παρατηρείται μια εκ του ασφαλούς ενδυνάμωση της αξίας του συγγραφέα και κριτικού, που την εποχή αυτή εντάσσεται οργανικότερα στη μικρή αναπτυσσόμενη θεατρική βιομηχανία.[60]

Εντός του συστήματος της τελευταίας, τον ισχυρότερο παράγοντα αποτελούσε η ηθοποιός-βεντέτα ενώ οι αντιδράσεις της κριτικής και των λογίων ήταν πρακτικά μικρής σημασίας. Υπό τους νόμους της αγοράς του θεάματος η λειτουργικότητα των δραμάτων του ρεαλιστικού και νατουραλιστικού κινήματος, κυρίως μέσω των κεντρικών ηρωίδων τους, δεν ανταποκρινόταν σε αυτό το στάδιο μετάβασης σε κάποια ανάγκη για καινοτομία ή ουσιαστική ρήξη με την αστική ηθική. Η δεξίωση των ρευμάτων του Ρεαλισμού και Νατουραλισμού αποδεικνυόταν όντως πρώιμη και αναντίστοιχη με τις περιρρέουσες κοινωνικές και πνευματικές αναζητήσεις της εποχής. Ήταν τέτοιας έντασης και έτσι προσχεδιασμένος ο μαγνητισμός που ασκούσε η συχνά αινιγματική προσωπογραφία της πρωταγωνίστριας, που το κοινό της Αθήνας και

59 Σε ειρωνικό τόνο σχολιάζει ο Σπ. Νικολόπουλος: «Χρησιμώτερον από όλους δια το ελληνικό θέατρον θεωρώ τον κ. Μελά, που ανέλαβε να μας γνωρίση με τα έργα του όλους τους ξένους συγγραφείς. Είς ένα δράμα του βλέπετε σκηνάς των καλλιτέρων ξένων συγγραφέων, του Άουπτμαν, του Σούδερμαν, του Ίψεν. […]», «Συνομιλίαι μετά λογίων. Ο κ. Σπ. Νικολόπουλος», εφημ. *Αθήναι*, 22 Μαΐου 1911. Ωστόσο οι δραματοποιήσεις διηγημάτων και μυθιστορημάτων της ευρωπαϊκής λογοτεχνίας παρουσιάζουν περισσότερες ομοιότητες με την αντίστοιχη πρακτική του Γρ. Ξενόπουλου (*Κόκκινος Βράχος*, *Στέλλα Βιολάντη*, *Κοντέσα Βαλέραινα* κ.ά.).

60 Το 1908 δημιουργήθηκε ο Σύλλογος Θεατρικών Συγγραφέων: «αφού το θέατρον έγινε πεδίον τακτικής εργασίας, αλλά ταυτοχρόνως και προσοδοφόρον, δεν είνε δυνατόν παρά να γίνη και σωματείον το οποίον να φροντίση δια τα συμφέροντα των εργατών του θεάτρου», «Αθήναι. Η Σύστασις συλλόγου των θεατρικών συγγραφέων», εφημ. *Αθήναι*, 11 Οκτωβρίου 1908. Είναι χαρακτηριστικό ότι πρόεδρός του εξελέγη ο Κ. Χρηστομάνος, επισημαίνοντας την ταυτότητά του ως δραματουργού.

του παροικιακού Ελληνισμού,[61] αντίθετα εντελώς με τα προστάγματα των πρωτεργατών του Ρεαλισμού και Νατουραλισμού, περνούσε από το ταμείο του θεάτρου για να δει και να κατανοήσει πρώτα εκείνη και δευτερευόντως το έργο.

61 Στις πολύμηνες περιοδείες της πρωταγωνίστριας στα κέντρα των ελληνικών παροικιών, όπου από το κοινό προτιμάται «η συγκίνησις ως κύρια τροφή και ο γέλως ως επιδόρπιον» (Γρ. Ξενόπουλος, «Εις την Κωνσταντινούπολιν», εφημ. *Αθήναι*, 30 Νοεμβρίου 1908, σ. 1), οι ενσαρκώσεις των ηρωίδων του μοντέρνου θεάτρου ως συνιστώσες του «σοβαρού δράματος» καθίστανται ακόμα πιο επιβεβλημένες και αριθμητικά περισσότερες.

Αντρέας Δημητριάδης

Τα βαρίδια του εκσυγχρονισμού: ελληνικά εγχειρίδια υποκριτικής

Όταν επιχειρεί κανείς να μιλήσει για τη σκηνική παρουσία ηθοποιών που δεν έχει δει ποτέ του ζωντανά, επόμενο είναι να διστάζει σε κάθε του βήμα, να αμφισβητεί κάθε του εντύπωση ή εκτίμηση. Παρ' όλα αυτά, η έρευνα γύρω από το υποκριτικό ύφος του παρελθόντος, ακόμη και όταν δεν καταλήγει σε πειστικά συμπεράσματα, είναι τουλάχιστον σε θέση να προκαλέσει γόνιμους και δημιουργικούς προβληματισμούς γύρω από τη θεατρική πράξη, ενώ παράλληλα ασκεί, σε κάποιους τουλάχιστον ερευνητές, ακαταμάχητη γοητεία.

Η προσπάθεια λοιπόν να προσεγγίσουμε το θέαμα που αντίκριζε το ελληνικό κοινό στις αρχές του 20ού αιώνα, θα μπορούσε να ξεκινήσει με ορισμένα, εύλογα νομίζω, ερωτήματα: η συγκεκριμένη χρονική περίοδος υπήρξε ιδιαίτερα πλούσια σε θεατρικά γεγονότα. Η ανανέωση και η ρήξη με το παρελθόν ήταν σαρωτικές: στους θεσμούς, στο ρεπερτόριο, στα οικονομικά μεγέθη, στην οργάνωση των θιάσων, στα πρόσωπα. Σημειώθηκαν άραγε ανάλογα θετικές εξελίξεις και στον τομέα της σκηνικής ερμηνείας; Έγιναν δηλαδή, επιτυχημένες ή όχι, προσπάθειες να αναμορφωθεί το υποκριτικό ύφος ώστε να ανταποκριθεί στις νέες, ολοένα και πιο σύνθετες, απαιτήσεις που έθετε το εκσυγχρονισμένο ρεπερτόριο των ελληνικών θιάσων;

Θα επιχειρήσω στη συνέχεια να δώσω κάποιες απαντήσεις στα ερωτήματα αυτά, χρησιμοποιώντας ως οδηγό δύο εγχειρίδια υποκριτικής, γραμμένα από έλληνες ηθοποιούς: τη *Μιμική* του Πάνου Καλογερίκου, η οποία δημοσιεύθηκε το 1928 και την *Τέχνη του Ηθοποιού* του Βασί-

λη Αργυρόπουλου, που εκδόθηκε είκοσι χρόνια αργότερα.[1] Και τα δύο εγχειρίδια κυκλοφόρησαν αρκετά, έως πολλά χρόνια μετά την περίοδο που μας απασχολεί. Ωστόσο, και τα δύο είναι γραμμένα από ηθοποιούς που έκαναν τα πρώτα τους βήματα στις αρχές του εικοστού αιώνα. Ο Πάνος Καλογερίκος είχε γεννηθεί το 1877 και είχε ξεκινήσει την καριέρα του το 1901 στη Νέα Σκηνή του Κωνσταντίνου Χρηστομάνου, ενώ ο Βασίλης Αργυρόπουλος, γεννημένος το 1894, πρωτοεμφανίστηκε το 1910.[2] Με τις πρώτες εμπειρίες τους λοιπόν μέσα στην ίδια δεκαετία, αναμενόμενο είναι οι συμβουλές τους προς τους μαθητευόμενους ηθοποιούς σε μεγάλο βαθμό να ταυτίζονται. Ωστόσο, τα είκοσι χρόνια που χωρίζουν τα δύο εγχειρίδια δεν είναι λίγα, γι' αυτό και, όπως θα δούμε, υπάρχουν αρκετές διαφορές που μαρτυρούν την πορεία των εξελίξεων, κυρίως όμως την ταχύτητα, πιο σωστά τη βραδύτητα με την οποία αυτές συντελούνται.

Για τον Πάνο Καλογερίκο γνωρίζουμε πως, δίπλα στην καλλιτεχνική και την έντονη συνδικαλιστική του δραστηριότητα, ασχολήθηκε συστηματικά και με την εκπαίδευση ηθοποιών, διδάσκοντας σε δραματικές σχολές ήδη από το 1918, ενώ το 1923 ανέλαβε τη διεύθυνση της Επαγγελματικής Σχολής Θεάτρου.[3] Η *Μιμική* δεν ήταν το πρώτο σύγγραμμά του που απευθυνόταν σε εκκολαπτόμενους ηθοποιούς. Το 1925 είχε εκδώσει, και πάλι για τις ανάγκες της Σχολής, την *Τέχνη του Λόγου*.[4]

1 Π. Α. Καλογερίκος, *Η μιμική. Ήτοι πως εκφράζονται επιστημονικώς αι διάφοραι ψυχικαί καταστάσεις. Με 110 εικόνας.* Τυπογραφικά καταστήματα 'Ακροπόλεως', Αθήνα 1928 και Βασίλης Αργυρόπουλος, *Η Τέχνη του ηθοποιού,* Αετός Α. Ε., Αθήνα 1948.

2 Αντώνης Γλυτζουρής, Η σκηνοθετική τέχνη στην Ελλάδα. Η ανάδυση και η εδραίωση της τέχνης του σκηνοθέτη στο νεοελληνικό θέατρο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο ^{2}2011, σ. 512-514· Θόδωρος Έξαρχος, Έλληνες ηθοποιοί. «Αναζητώντας τις ρίζες», Δωδώνη, Αθήνα 1995, σ. 181.

3 Γλυτζουρής, ό.π.

4 Π. Α. Καλογερίκος, *Στοιχεία της τέχνης του λόγου* Αθήνα 1925. Σε υποσημείωση της *Μιμικής* (σ. 3), ο Καλογερίκος αναφέρει και ένα ακόμη σύγγραμμά του, το οποίο δεν έχει εντοπιστεί: *Φυσιογνωμική, με εικόνας χαρακτηριστικάς.* Αργότερα πάντως δημοσίευσε το: *Εκλογή ποιημάτων και*

Τα δύο βιβλία θεωρούνταν απαραίτητα για τον καταρτισμό των νέων ηθοποιών. Σύμφωνα με τον συγγραφέα τους, η τέχνη της υποκριτικής απαρτίζεται από την τέχνη του λόγου και τη μιμική. Η μιμική, η τρίτη γλώσσα που επινόησε ο άνθρωπος μετά την προφορική και τη γραπτή, είναι η έκφραση των συναισθημάτων του με το πρόσωπο, και όταν αυτό δεν είναι αρκετό με τη βοήθεια του υπόλοιπου σώματος. Δουλειά του ηθοποιού λοιπόν, είναι η καλλιέργεια και η άσκηση της φωνής και η εκμάθηση της εξωτερικής απεικόνισης των συγκινήσεων.[5]

Οι απόψεις του Καλογερίκου δεν ήταν καινούριες. Η πεποίθηση πως η ψυχική δραστηριότητα μπορεί να κωδικοποιηθεί και να αποτυπωθεί σε οικουμενικής εμβέλειας εκφραστικά σχήματα εντοπίζεται ήδη στα χρόνια της αρχαιότητας, αναπτύσσεται την περίοδο του νεοκλασικισμού και φθάνει ως τα εγχειρίδια ρητορικής του Διαφωτισμού. Ενώ όμως μέχρι τα μέσα του 18ου αιώνα τα σχήματα και οι φόρμες καθορίζονταν από την αρχή της καλαισθησίας, στα τέλη του 19ου οι συνθήκες υπαγόρευαν μία αισθητά διαφορετική προσέγγιση.

Σε πρώτη φάση ο Ρομαντισμός είχε αντικαταστήσει την καλαισθησία με τη γνήσια συγκίνηση. Ο ρομαντικός ηθοποιός δεν είχε πια την ανάγκη να μελετά τα αρχαία αγάλματα για να αποκτήσει υποκριτικά πρότυπα. Αρκεί να μπορούσε να ξεδιπλώσει ατόφιο το ψυχικό πάθος του στη σκηνή. Εκείνο που μετρούσε πάνω απ' όλα, ήταν η αλήθεια της προσωπικής του συγκίνησης.

Πριν το γύρισμα του αιώνα όμως, το κίνημα του Νατουραλισμού επαναπροσδιόρισε για μία ακόμη φορά την έννοια της αλήθειας, αξιοποιώντας τώρα τις κατακτήσεις των θετικών επιστημών. Ωστόσο, η 'επιστημονική' προσέγγιση της υποκριτικής είχε ξεκινήσει αρκετά χρόνια νωρίτερα. Ήδη από τα μέσα του 19ου αιώνα, ο γάλλος δάσκαλος υποκριτικής Φρανσουά Ντελσάρτ (François Delsarte, 1811-1871) δούλευε με στόχο να συγκροτήσει μία μέθοδο που θα επέτρεπε στους ηθοποιούς να εγκαταλείψουν το υπερβολικό, στομφώδες και εν τέλει

μονολόγων, με λεπτομερείς οδηγίες για την τεχνική απαγγελία, τυπ. 'Ακροπόλεως', Αθήνα 1930 (αντίτυπο στη Βιβλιοθήκη του Δήμου Θεσσαλονίκης).

5 Καλογερίκος, *Η μιμική*, σ. ιε΄-ιστ΄.

ακατέργαστο υποκριτικό ύφος που νομιμοποιούσε η ρομαντική ελευθερία. Οι απόψεις του για τη λειτουργία του ηθοποιού ήταν, για την εποχή, πρωτοπόρες: υποστήριζε πως η σκηνική έκφραση πρέπει να πηγάζει από το ένστικτο και από ειλικρινή συναισθήματα, όχι να αντιγράφει ετοιμοπαράδοτες στάσεις και χειρονομίες, ούτε όμως να αφήνεται ανεξέλεγκτη στην τυχαία ή θεόπνευστη έμπνευση.[6]

Παράλληλα, σε συμφωνία με τις κοινόχρηστες αντιλήψεις της εποχής, πίστευε πως κάθε εξωτερική αντίδραση αντιστοιχεί σε μία εσωτερική εμπειρία και κυρίως πως η σωματική έκφραση ενός συναισθήματος μπορεί να προκαλέσει το ίδιο το συναίσθημα.[7] Στόχος της μεθόδου του λοιπόν ήταν να φθάσει ο ηθοποιός στην ειλικρινή συγκίνηση, μέσα από τη δυναμική του σώματος. Κάθε άλλος τρόπος ερμηνείας θεωρούνταν απαράδεκτος, αφού ο πραγματικός καλλιτέχνης δείχνει μόνο όσα αισθάνεται. Η εξωτερική απεικόνιση των συγκινήσεων χωρίς το εσωτερικό κίνητρο δεν είναι τίποτε παραπάνω από ένα κενό, νεκρό σχήμα.[8]

Σήμερα γνωρίζουμε πως ο Κωνσταντίν Στανισλάφσκι βασίστηκε σε αυτές ακριβώς τις απόψεις για να αναπτύξει στα τελευταία χρόνια της ζωής του τη Μέθοδο Σωματικών Ενεργειών, η οποία με τη σειρά της στάθηκε σημαντική πηγή έμπνευσης για τον Γιέρζι Γκροτόφσκι.[9] Το 1871 όμως, όταν ο Φρανσουά Ντελσάρτ πέθανε, άφησε ανολοκλήρωτο το σύγγραμμα που επί δεκαετίες ετοίμαζε. Η διάδοση της δουλειάς του έγινε τα επόμενα χρόνια από τους μαθητές του και τους μαθητές των μαθητών του. Οι διάφορες εκδοχές που κυκλοφόρησαν αποδείχθηκαν ιδιαίτερα δημοφιλείς. Οι φιλοσοφικές και οι αισθητικές προεκτάσεις, οι υποσχέσεις για την απελευθέρωση των δυνάμεων που κρύβονται

6 Genevieve Stebbins, *Delsarte System of Dramatic Expression,* Νέα Υόρκη 1886, σ. 5.

7 Στο ίδιο, σ. 63.

8 Στο ίδιο, σ. 40, 118.

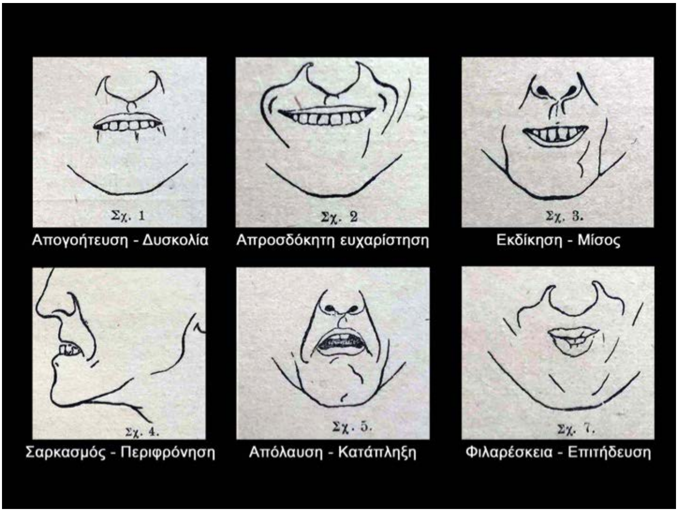
9 Sonia Moore, *The Stanislavski System: The Professional Training of an Actor*, Penguin Books, Harrisonburg 1984, σ. 17-24· Lisa Wolford, «Grotowski's vision of the actor», στο: Alison Hodge (επιμ.), Twentieth Century Actor Training, Routledge, Λονδίνο 2000, σ. 191-208.

μέσα στο ανθρώπινο σώμα, έκαναν τη διδασκαλία του ακόμη πιο ελκυστική.[10]

Τη δεκαετία του 1890 το σύστημα του Ντελσάρτ χαιρετίστηκε ως ανάχωμα στην αμέθοδη, μελοδραματική υποκριτική και ως ένα ολοκληρωμένο σύστημα για την εκπαίδευση ηθοποιών και χορευτών. Καθώς όμως ο ίδιος είχε αφήσει μόνο δυσνόητες σημειώσεις και λεπτομερείς καταγραφές της εξωτερικής απεικόνισης των συναισθημάτων, η εφαρμογή του συστήματος που έφερε το όνομά του γρήγορα μετατράπηκε σε λυσάρι για όλα τα σκηνικά προβλήματα, σε έναν αλάνθαστο μπούσουλα για την εξωτερική απεικόνιση των συγκινήσεων, χωρίς όμως να αναζητείται και το αντίστοιχο εσωτερικό κίνητρο. Τελικά, η έτσι κι αλλιώς αμφιλεγόμενη μέθοδος κατόρθωσε τα ακριβώς αντίθετα από όσα προσδοκούσε: ενίσχυσε το τυποποιημένο, υπερβολικό και χωρίς ίχνος εσωτερικής αλήθειας, υποκριτικό ύφος. Αλλά οι θεωρίες του Κάρολου Δαρβίνου για την ανθρώπινη συμπεριφορά τής πρόσφεραν την πολυπόθητη επιστημονική κάλυψη, με αποτέλεσμα να επιβιώσει για αρκετές ακόμη δεκαετίες.[11]

10 Για τον Φρανσουά Ντελσάρτ βλ. ενδεικτικά: George Taylor, «François Delsarte: A Codification of Nineteenth-Century Acting», *Theatre Research International*, τμ. 24, τχ. 1 (Μάρτιος 1999), σ. 71–82· George Taylor και Rose Whyman, «Francois Delsarte, Prince Sergei Volkonsky and Mikhail Chekhov», περ. *Mime Journal*, τμ. 23, τχ. 1 (30 Απριλίου 2005), σ. 96–111, καθώς και τις ευρύτερες μελέτες: Richard Brestoff, *The Great Acting Teachers and Their Methods*, Smith and Kraus, Lyme 1995 και Robert Gordon, *The Purpose of Playing. Modern Acting Theories in Perspective*, University of Michigan Press, Ann Arbor 2006.

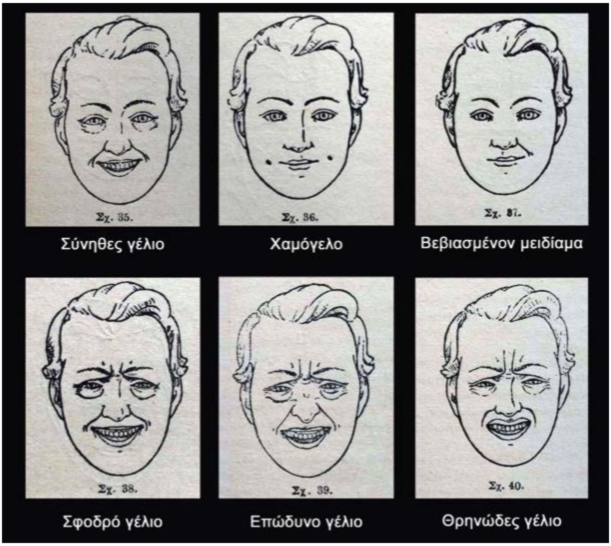
11 Ο Κάρολος Δαρβίνος υποστήριζε πως «Τα περισσότερα συναισθήματά μας είναι τόσο στενά συνδεδεμένα με την έκφρασή τους ώστε δύσκολα εμφανίζονται εάν το σώμα παραμένει παθητικό» (*The Expression of the Emotions in Man and Animals*, Λονδίνο 1872, σ. 239). Για το ζήτημα αυτό βλ. George Taylor, *Players and Performances in the Victorian Theatre*, Manchester University Press, Μάντσεστερ και Νέα Υόρκη 1989, κεφ. «The Psychology of Acting», σ. 144-161 και Rose Whyman, *The Stanislavsky System of Acting: Legacy and Influence in Modern Performance*, Cambridge University Press, Cambridge και Νέα Υόρκη 2008, σ. 5.



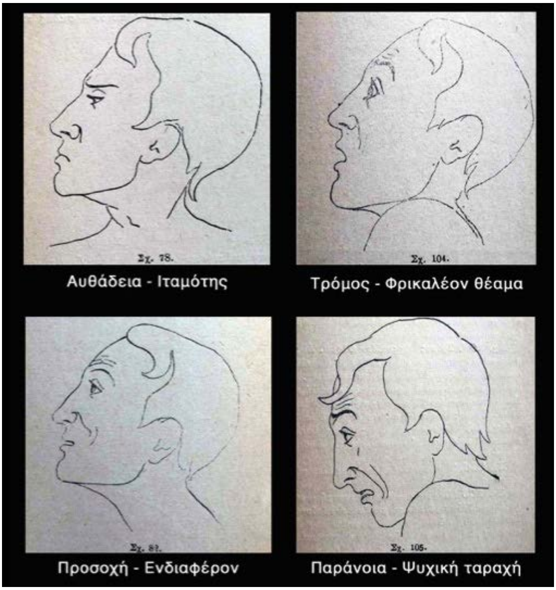
Εικόνα 1: Οι περισσότερες οδηγίες αφορούν στις εκφράσεις του προσώπου. Γλώσσα, σιαγόνες και χείλη, φρύδια, ρυτίδες κάθετες και οριζόντιες, όλα εξετάζονται με εξονυχιστική λεπτομέρεια (Εικόνα 1).



Εικόνα 2: Ιδιαίτερη έμφαση δίνεται στα μάτια και τις κινήσεις τους, την ένταση και τη διεύθυνση του βλέμματος (Εικόνα 2).



Εικόνα 3: Το κλάμα και το γέλιο εξετάζονται επίσης με μεγάλη λεπτομέρεια, σε ένα πλήθος εντάσεων και παραλλαγών (Εικόνα 3). Μικρή συγκριτικά είναι η σημασία που δίνεται στα χέρια και ακόμη μικρότερη στα υπόλοιπα μέρη του σώματος.



Εικόνα 4: Ο καταληκτικός οδηγός πλήρων εκφράσεων αφορά και πάλι κυρίως το πρόσωπο, ωστόσο, τώρα συμπεριλαμβάνονται κινήσεις και στάσεις του κεφαλιού (Εικόνα 4). Κάθε σχέδιο συνοδεύεται από αναλυτικές περιγραφές, συχνά σε μια επιστημονικοφανή, επιτηδευμένη γλώσσα.

Το πιθανότερο είναι πως ο Καλογερίκος δεν είχε έρθει σε άμεση επαφή με το σύστημα Ντελσάρτ, αλλά με κάποιες μεταγενέστερες απλουστευμένες μορφές του. Άλλωστε το ζήτημα της συγκίνησης του ηθοποιού δεν τον απασχολεί καθόλου. Στόχος του είναι η εξωτερική απεικόνιση των συναισθημάτων και μόνο.

Τα σκίτσα δεν είναι ιδιαίτερα διαφωτιστικά, εάν στις θέσεις τους υπήρχαν φωτογραφίες είναι βέβαιο πως θα βοηθούσαν πολύ περισσότερο, ιδιαίτερα στις περιπτώσεις που περιγράφεται η στάση ολόκληρου του σώματος. Φαίνεται όμως πως τα έξοδα εκτύπωσης τόσων φωτογραφιών ήταν πολλά για μια χρηστική έκδοση τσέπης που απευθυνόταν σε σπουδαστές δραματικής σχολής.

Δεν είναι ξεκάθαρο πότε ακριβώς το ελληνικό θέατρο γνώρισε τις παραπάνω αρχές. Σίγουρα όχι το 1928, από τον Καλογερίκο. Μία έμμεση μαρτυρία οδηγεί στο συμπέρασμα πως κάποιοι τουλάχιστον ήταν ενήμεροι ήδη από τις αρχές του εικοστού αιώνα. Ο Μήτσος Μυράτ στην αυτοβιογραφία του θυμάται τα πρώτα του βήματα στη Σμύρνη το 1900, όταν τόλμησε να κάνει το μεγάλο βήμα και να εμφανιστεί σε επαγγελματική παράσταση με τον θίασο του Δημήτρη Κοτοπούλη. Από εκείνη την περίοδο ξεχωρίζει με θαυμασμό την παλιά του συνάδελφο Αρτεμισία Ζάμπου:

> «Τι φυσικοί τονισμοί μέσα στην αλήθεια, τι έκφρασις, τι εξωτερίκευσις αισθημάτων, τι δύναμις μιμικής του προσώπου, μάσκα του πόνου, του πάθους, του έρωτος, της τραγικότητος, της ευθυμίας, του γέλιου, της χαράς, του κλαυσίγελου. Ταλέντο πολυσύνθετο. Η καλλιτέχνις αυτή προηγήθη της εποχής της».[12]

Εάν λοιπόν το 1900 η Αρτεμισία Ζάμπου ήταν πράγματι μπροστά από την εποχή της, αυτός ο τρόπος ερμηνείας πρέπει να έγινε ευρύτερα γνωστός προς το τέλος της πρώτης δεκαετίας του 20ού αιώνα. Αυτό τουλάχιστον μαρτυρούν οι φωτογραφίες του Αθανάσιου Μαρίκου, που δημοσιεύθηκαν στα *Παναθήναια* το 1908 και το 1909 (Εικόνες 5 και 6).[13]

12 Μήτσος Μυράτ, *Η ζωή μου,* Αθήνα 1928, σ. 106.

13 Φωτογραφίες: περ. *Παναθήναια*, 15-31 Αυγούστου 1908, σ. 250-251 και 15 Οκτωβρίου 1909, σ. 19.



Εικόνα 5



Εικόνα 6

Πέρα από τις αναμνήσεις του Μυράτ και τις «μεταμορφώσεις» του Μαρίκου, φωτογραφίες από παραστάσεις και ρόλους σαφώς παραπέμπουν στο ίδιο υποκριτικό ύφος.

Η Μαρίκα Κοτοπούλη, το 1911 στην *Ηλέκτρα* του Χόφμανσταλ, μοιάζει να έχει μελετήσει προσεχτικά τη στάση της πριν τη φωτογράφηση (Εικόνες 7 και 8).

Ακόμη και αν η ηθοποιός δεν ακολουθεί κατά γράμμα τις οδηγίες του Καλογερίκου, το υποκριτικό ύφος που μαρτυρούν οι πόζες της είναι χωρίς αμφιβολία της 'ίδιας σχολής'.

Ανάλογα παραδείγματα μπορεί να δει κανείς και σε φωτογραφίες από τον *Οιδίποδα Τύραννο* σε σκηνοθεσία Φώτου Πολίτη, το 1919, όπου ο χορός παρουσιάζει μεγάλη ποικιλία στάσεων (Εικόνα 9).[14]

Διακρίνονται πάντως και στάσεις όπως αυτή της αποστροφής, «την μεν κεφαλήν στρέφοντες προς τ' αριστερά, τας δε χείρας προτείνοντες εις τα δεξιά»[15] που έρχονται κατευθείαν από τον 18ο αιώνα, δεν εμφανίζονται δηλαδή στο εγχειρίδιο του Καλογερίκου και μάλλον επιστρατεύονται λόγω αρχαίας τραγωδίας (εικόνα 10, δεξιά).

Παρόμοιες φωτογραφίες από τη δεκαετία του 1920 μαρτυρούν πως γνωστοί πρωταγωνιστές, σαν τον Κώστα Μουσούρη και την Ελένη Παπαδάκη, χρησιμοποιούσαν τα ίδια εκφραστικά μέσα και στο σύγχρονο ρεπερτόριο (Εικόνες 11, και 12).[16]

Οι φωτογραφίες αυτές, καθώς και τα σκίτσα του Καλογερίκου, σήμερα μάλλον προκαλούν θυμηδία, πιθανόν και κάποια από τα έντονα συναισθήματα που περιγράφει το εγχειρίδιο: σαρκασμό, περιφρόνηση,

14 Φωτογραφία: Γιάννης Σιδέρης, *Ιστορία του νέου ελληνικού θεάτρου,* τμ. 2/Β, Καστανιώτης, Αθήνα 2000, σ. 265.

15 Κωνσταντίνος Οικονόμου, *Τέχνης Ρητορικής βιβλία Γ΄,* Βιέννη ΑΩΙΓ΄, σ. 256-158, το απόσπασμα στο: Χατζηπανταζής Θόδωρος, *Από του Νείλου μέχρι του Δουνάβεως: το χρονικό της ανάπτυξης του ελληνικού επαγγελματικού θεάτρου, στο ευρύτερο πλαίσιο της Ανατολικής Μεσογείου, από την ίδρυση του ανεξάρτητου κράτους ως τη Μικρασιατική καταστροφή*, τμ. 1 (1828-1875), Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2002, σ. 262.

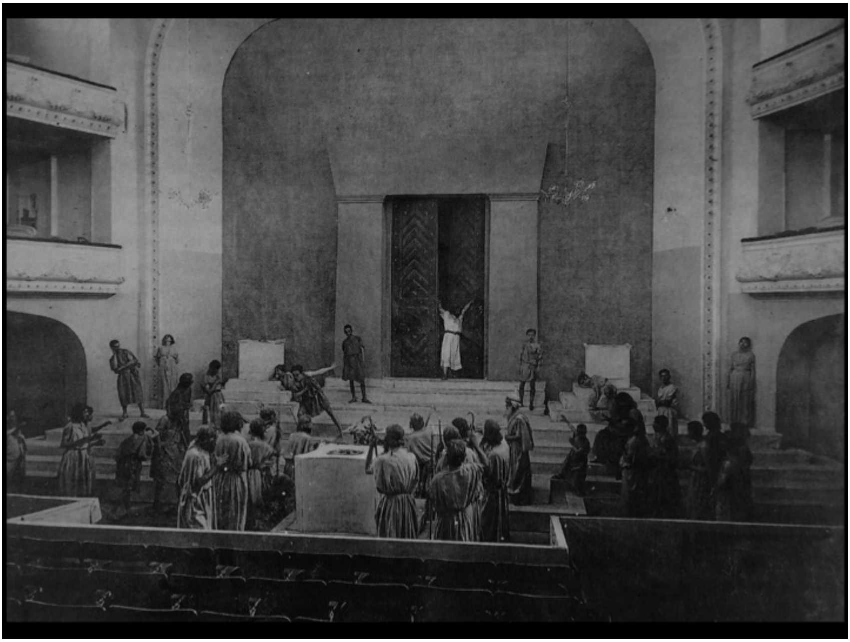
16 Φωτογραφίες: Γιάννης Σιδέρης, *Ιστορία του νέου ελληνικού θεάτρου,* τμ. 2/Γ, Καστανιώτης, Αθήνα 2010, σ. 222 και 223.



Εικόνα 7: *Χέρια εκτεινόμενα οριζοντίως με παλάμας προς τα κάτω, δάκτυλα χωρισμένα και γαμψά σημαίνουν: φιλαργυρία, πόθον αποκτήσεως, κατοχής, πειρασμόν να καταστώ κύριος κάποιου πράγματος* (Καλογερίκος, σ. 150). [Φωτογραφία: *Εθνικό Θέατρο. Τα πρώτα χρόνια (1930-1941),* ΜΙΕΤ, Αθήνα 2013, σ. 34.]



Εικόνα 8: Η αυτή κίνησις με χέρια κάθετα και παλάμας προς τα έξω σημαίνει: αγριότητα, αίσθησιν ανάγκης να σχίσω, να κάμω κακόν (Καλογερίκος, σ. 150). [Φωτογραφία: Γιώργος Ανεμογιάννης, *Μαρίκα Κοτοπούλη. Η φλόγα*, Αθήνα 1994, σ. 123.]



Εικόνα 9

ανίατη θλίψη, αποστροφή... Παρόμοιες αντιδράσεις πάντως, ως ένα βαθμό, είναι δικαιολογημένες. Συνηθισμένοι καθώς είμαστε να εκτιμούμε τον ψυχογραφικό ρεαλισμό του Στανισλάβσκι, του Στράσμπεργκ ή του Κάρολου Κουν μάς είναι έτσι κι αλλιώς δύσκολο να αντιληφθούμε τι ακριβώς εκτιμούσε πριν ογδόντα και εκατό χρόνια το θεατρικό κοινό στη Μαρίκα Κοτοπούλη, την Κυβέλη ή τον Αιμίλιο Βεάκη. Και οι φωτογραφίες μάλλον περιπλέκουν παρά ξεκαθαρίζουν τα πράγματα, αφού δημιουργούν επιπλέον απορίες για τη σχέση της αποτυπωμένης εικόνας με την ίδια την παράσταση. Άλλωστε, όλες οι φωτογραφίες της εποχής είναι τραβηγμένες είτε στον ειδικά διαμορφωμένο χώρο του φωτογραφείου, είτε επί σκηνής μεν, αλλά χωρίς την παρουσία θεατών στην πλατεία. Σε κάθε περίπτωση δηλαδή, αποτελούν τεκμήρια αμφίβολης πιστότητας. Τα ίδια πάνω κάτω ισχύουν και για τα εγχειρίδια υποκριτικής. Όπως δεν γίνεται κανείς καλύτερος οδηγός αποστηθίζοντας τον κώδικα οδικής κυκλοφορίας, έτσι δεν βελτιώνει και τις υπο-



Εικόνα 10: (αριστερά) *Ο ένας βραχίων επί του στήθους υποστηρίζων τον άλλον [...] ενώ το ένα χέρι με ανοικτήν παλάμην υποστηρίζει την κεφαλήν, σημαίνει: αγωνίαν, υπερτάτην αμηχανίαν, τρικυμίαν εν κρανίω, ηθικάς στεναχωρίας* (Καλογερίκος, σ. 155-156).

κριτικές του ικανότητες διαβάζοντας παραινέσεις και συμβουλές. Τα εγχειρίδια υποκριτικής έχουν νόημα μόνο όταν λειτουργούν ως πρόκληση για πράξη και βέβαια σε καμία περίπτωση δεν είναι Ευαγγέλια. Το αντίθετο μάλιστα: διαχρονικά οι σπουδαστές δραματικών σχολών ελάχιστη σημασία τους δίνουν. Μπορεί να ασκούνται καθημερινά μέσα στη σχολή, τα πρότυπά τους όμως, οι πρωταγωνιστές που θαυμάζουν και αντιγράφουν, σχεδόν πάντοτε βρίσκονται έξω από αυτήν.

Θα ήταν πάντως πολύ περίεργο οι εμβληματικές απεικονίσεις ενός ηθοποιού, οι στιγμές που επιλέγει να απαθανατίσει από κάποιον ρόλο του, να μην έχουν καμία απολύτως σχέση με την ερμηνεία του. Ακόμα όμως και στις περιπτώσεις που οι προτάσεις του Καλογερίκου δεν απορρίπτονταν, στη διάρκεια της παράστασης μπορούσαν να αξιοποιηθούν με πολλούς και διαφορετικούς τρόπους, να 'λιώσουν', όπως



Ὁ Κώστας Μουσούρης στό ἔργο *«Ἡ τελευταία νύχτα τοῦ Ρασπούτιν»* τοῦ Α. Π. Ἀντουάν («Θίασος τῶν Νέων», 1926).

Εικόνα 11: *Ο ένας βραχίων επί του στήθους υποστηρίζων τον άλλον, ο οποίος υποβαστάζει τον πώγωνα, σημαίνει: φροντίδας, σκέψεις σοβαράς, αγώνα διανοητικόν* (Καλογερίκος, σ. 155).



Ὁ Κώστας Μουσούρης καί ἡ Ἑλένη Παπαδάκη σέ παράσταση τοῦ ἔργου *«Ὁ γιόκας μας»* τοῦ Δημήτρη Ἰωαννόπουλου, στό «Θέατρο Κυβέλης» (1926).

Εικόνα 12: *Όταν το χέρι εκτείνεται εις το ύψος της ζώνης με την παλάμην προς τ' άνω σημαίνει: δίδω το χέρι μου (το φυσικόν όπλον), ζητώ το χέρι άλλου, προσφέρω ειρήνην, συμμαχίαν, δεικνύω εμπιστοσύνην, εκτίμησιν, φιλίαν, απλήν ευγένειαν* (Καλογερίκος, σ. 150).

συνηθίζουν να λένε οι ηθοποιοί, μέσα στη ροή του ρόλου και να ενταχθούν οργανικά σε μια διαφορετικού ύφους ερμηνεία.

Όπως και αν έχουν τα πράγματα, φαίνεται πως αυτού του είδους το τυποποιημένο υποκριτικό ύφος ήταν σε όλους γνωστό, το σημαντικότερο όμως ήταν αποδεκτό. Ίσως γιατί είχε φέρει έναν εξορθολογισμό στη σκηνική ερμηνεία, ίσως γιατί μέχρι να γίνει γνωστή η δουλειά του Στανισλάβσκι ήταν το μόνο διαθέσιμο σύστημα. Το αν και με ποιον τρόπο επέλεγε κάποιος να το χρησιμοποιήσει, ήταν ζήτημα ικανότητας και ευφυίας.

Η πρώτη έκδοση του *Ένας ηθοποιός δημιουργείται* έγινε στην Αμερική το 1936, ενώ μέσα στα χρόνια της Κατοχής, ο Κάρολος Κουν

ξεκίνησε να δουλεύει συστηματικά με βάση τα διδάγματα του ρώσου σκηνοθέτη. Φαίνεται όμως πως ορισμένες αντιλήψεις και πρακτικές δεν ξεριζώνονται καθόλου εύκολα: το 1948 ο Βασίλης Αργυρόπουλος δημοσιεύει το δικό του εγχειρίδιο υποκριτικής. Η εκτενής εισαγωγή του βιβλίου, αποτελεί στην ουσία ένα μικρό δοκίμιο για την υποκριτική. Διαβάζοντάς το κανείς σήμερα, σχηματίζει αρχικά την εντύπωση πως κάτι έχει αλλάξει. Κάποιες απόψεις του δεν απέχουν πολύ από τις ιδέες του Στανισλάβσκι:

> «Η τέχνη του ηθοποιού είναι ένα επάγγελμα περισσότερο από όλες τις άλλες τέχνες και η διδασκαλία της τεχνικής αυτής της τέχνης, υποβοηθεί και διευκολύνει την έμπνευσι. Και την έμπνευσι ο ηθοποιός δεν μπορεί να την περιμένη, όπως ο τεχνίτης άλλων τεχνών, αλλά πρέπει να την έχη στη διάθεσί του σ' οποιαδήποτε στιγμή ανοίξη η αυλαία (σ. 8).
>
> Ο ρόλος, για να παρουσιασθή αληθινός και γνήσιος, θα πρέπη να δημιουργηθή μόνο βγαλμένος απ' την πρωτόγονη ατομικότητα του ηθοποιού (σ. 8).
>
> Πρέπει δηλαδή ο ηθοποιός να κατορθώση με την εξάσκησι, πιέζοντας κάθε τόσο ένα ωρισμένο κουμπί του νευρικού του συστήματος, να εκδηλώνη το αίσθημα που του χρειάζεται. [...] η αξία του ταλέντου του ηθοποιού εξαρτάται από τη δύναμι της φαντασίας που διαθέτει για να μπορή να προκαλή και να εκδηλώνη κάθε τόσο τα διάφορα αισθήματα και πάθη (σ. 14).
>
> [...] το θέμα του ηθοποιού θα πρέπει να είναι: να διαιρέσει το ρόλο του σε μεγάλους και μικρούς κόμπους και παίρνοντας για βάσι τον κάθε κόμπο, να εξαντλή τέλεια σε λεπτομέρειες όλα τα ανάμεσά στους κόμπους σημεία του ρόλου (σ. 41).
>
> Τέλος, ένα πρακτικό μέσον που θα συντελέση να φθάσωμε γρηγορώτερα στο σκοπό μας είναι, στην προσπάθεια εκδηλώσεως του κάθε αισθήματος, να ακολουθούμε τη μέθοδο παίρνοντας παραδείγματα από αναμνήσεις και περιστατικά του εαυτού μας» (σ. 48).

Στη συνέχεια όμως, όταν αναλύονται και πάλι στρογγυλά 100 συναισθήματα, ο χρόνος μοιάζει να κυλάει με γοργά βήματα προς τα πίσω. Τουλάχιστον, στο εγχειρίδιο του Αργυρόπουλου δεν υπάρχουν σκίτσα ή φωτογραφίες, οι περιγραφές των συναισθημάτων είναι περιληπτικές, ενώ το κάθε ένα από αυτά πλαισιώνεται από μικρούς μονολόγους αντλημένους από γνωστά θεατρικά εργα.

Όμως η μικρή αυτή πρόοδος δεν αλλάζει τη γενικότερη εντύπωση. Λίγο μετά τα πεντηκοστά του γενέθλια ο Αργυρόπουλος δείχνει εντελώς απρόθυμος να ενστερνιστεί τις μεγάλες αλλαγές που συντελούνται γύρω του. Έχω την εντύπωση πως η περίπτωσή του δεν ήταν μεμονωμένη, πως οι εξελίξεις στην υποκριτική κινούνται πάντοτε με αργούς ρυθμούς, καθώς, εκτός των άλλων, σκοντάφτουν και στο χάσμα γενεών. Η γενιά που εμφανίστηκε στη σκηνή την πρώτη δεκαετία του εικοστού αιώνα, δεν θα μπορούσε να απαλλάξει την ελληνική υποκριτική από την τυραννία της τυποποίησης και να την οδηγήσει στην ελευθερία του ψυχογραφικού ρεαλισμού.